KARL BLESSINGER

Enc.A
500
[27]

JUDENTUM UND MUSIK

Enc. A 500 [2] Reihe

NS

UER028013782004

a. Nr.

[2]

JUDENTUM UND MUSIK

ERWEITERTE UND NEUBEARBEITETE AUFLAGE
VON

KARL BLESSINGER

MENDELSSOHN, MEYERBEER, MAHLER

DREI KAPITEL JUDENTUM IN DER MUSIK

5.—24. TAUSEND

KARL BLESSINGER

JUDENTUM UND MUSIK

EIN BEITRAG ZUR KULTUR- UND RASSENPOLITIK

BERNHARD HAHNEFELD VERLAG · BERLIN

(1944)

Bibliothek
der Universität
Erlangen

COP. 1944 BY BERNHARD HAHNEFELD VERLAG · BERLIN

DRUCK C. G. RÖDER · LEIPZIG

Inhalt

Zur Einführung 7

Der Jude als Kulturparasit 18

Moses Mendelssohn und die jüdischen Salons

Bürgertum, Bühne und Literatur 27

Die Romantik und die jüdischen Salons .. 36

Mendelssohn 47

Mendelssohns Verhältnis zu Bach 55

Mendelssohn als Interpret klassischer deutscher Musik 60

Mendelssohn als Komponist 66

Meyerbeer 75

Mahler 110

Die musikalische Stilentwicklung unter der Einwirkung des Judentums 132

Schlussfolgerungen 154

ZUR EINFÜHRUNG

Die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch eine geradezu überwältigende Fülle des Tatsachenmaterials, dessen Ordnung und Sichtung unter einheitlichen Gesichtspunkten zunächst fast unmöglich erscheint. Die Vielheit der Richtungen, der Schulen, der Einzelpersönlichkeiten ist so mannigfaltig, daß als entscheidendes Moment die Tatsache der Aufspaltung des musikalischen Lebens und Geschehens dem Betrachter sich aufdrängt, gleichzeitig aber zu der Frage Veranlassung gibt, wodurch nun diese Erscheinung herbeigeführt worden sein mag.

Eine befriedigende Antwort aber auf diese Frage finden wir nur, wenn wir sie auf dem Gebiete des Rassenproblems suchen; alle anderen Erklärungsversuche mögen zwar in Einzeldingen interessante Aufschlüsse liefern, niemals aber wird die Frage in ihrer Ganzheit dadurch einer Klärung zugeführt werden können. Rassenfrage aber bedeutet im Europa des 19. Jahrhunderts soviel wie Judenfrage; eben damit aber wird das Gesamtproblem auch aus dem engen Bereiche der Musikgeschichte herausgehoben und in einen viel weiteren Rahmen gestellt: es wird ein eminent politisches Problem.

Dies zu erfassen fällt dem Deutschen aus seiner ganzen Einstellung gegenüber der Kunst heraus nicht leicht; für den Juden aber kommt diese politische Seite der Angelegenheit neben der wirtschaftlichen einzig und allein in Frage. So erklärt es sich auch, daß die erste Fassung der vorliegenden Schrift, die unmittelbar vor Ausbruch des gegenwärtigen Krieges herauskam, in deutschen Leserkreisen nur allmählich, im Zuge der fortschreiten-

den Aufklärung über die Judenfrage, stärkerem Interesse begegnete, während das Judentum außerhalb der Reichsgrenzen sich sofort mit wütendem Geschrei auf die Schrift stürzte, sie in spaltenlangen Besprechungen in britischen und nordamerikanischen Kriegshetzerzeitungen herunterriß, die dem Verfasser in vielen Einzelsendungen, mit den entsprechenden anonymen Schmähbriefen zugesandt wurden: ein deutliches Zeichen, wie tief sich die Judenschaft getroffen fühlte, eine Bestätigung aber auch der Tatsache, daß es sich hier um eine politische Frage von größter Bedeutung handelt.

Zunächst freilich erscheint uns der Jude in erster Linie als Parasit, der mit den innerhalb seines Wirtsvolkes geschaffenen Werten Schacher und Wucher treibt. Lange Jahrhunderte hindurch stehen hier die materiellen Werte fast ausschließlich im Vordergrund, durch deren Ansammlung sich das Judentum in manchen Ländern, so in England, eine beachtliche Macht zu erschleichen vermocht hatte. Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erstreckt sich dieses Parasitentum in größerem Ausmaße auch auf die kulturellen Werte, die aber von vornherein nicht nur Gegenstand von Schacher und Wucher sind, sondern innerlich zersetzt und verfälscht werden. Dabei tritt im Laufe der Zeit immer klarer das Streben zutage, auf die Völker des europäischen Kulturgebietes seelisch derart einzuwirken, daß sie in ihrem Denken und Fühlen von jüdischer Unart angekränkelt und so in eine Abhängigkeit von einer unsichtbaren jüdischen Lenkung hineinmanövriert werden, die es dem Judentum erst ermöglicht, sein letztes, politisches Ziel, die Erringung der Weltherrschaft, mit Aussicht auf Erfolg endgültig anzustreben.

In dem auf allen Gebieten vorgetragenen Angriff des Judentums auf unsere Kultur und unsere Lebensformen spielt die Musik eine hochbedeutsame Rolle. Denn die Musik ist nicht nur ein wesentlicher Ausdruck der inneren Haltung eines Volkes, sondern darüber hinaus ein entscheidendes Mittel zur seelischen Beeinflussung der Menschen. Wenn der Jude die Musik beherrscht, dann hat er

die Menschen, die ihrer Wirkung unterliegen, weitgehend in seiner Hand. Dazu aber läßt sich auf musikalischem Gebiete, eben weil hier gerade im Anfang einer verderblichen Politik bindende Nachweise nur sehr schwer zu erbringen sind, viel ungestörter wühlen als etwa auf dem Gebiete der Politik, wo mit gesetzlichen Mitteln viel erfolgreicher eine Abwehr eingeleitet werden kann.

Dabei sind aber zwei Tatsachen zu berücksichtigen, die miteinander in enger zeitlicher Verbindung stehen. Einmal vermag das Judentum seine Zersetzungsarbeit nur dort erfolgreich anzusetzen, wo innerhalb der Wirtsvölker selbst schwache Punkte zu finden sind; zum andern steht die Tatsache als solche fest, daß der Zeitpunkt, an welchem der jüdische Einfluß sichtbar und nachweisbar wird, nicht zugleich der Zeitpunkt seines tatsächlichen Einsetzens ist; dieser liegt vielmehr zweifellos erheblich früher. Denn der Jude arbeitet so lange als nur möglich unsichtbar im Hintergrunde, um in einer nicht faßbaren Mundpropaganda die Menschen zu beeinflussen und sie zunächst dahin zu bringen, daß sie ihre alteingewurzelte Abneigung gegen die Juden mildern, indem sie einzelne Ausnahmen zugestehen. Ist die Anerkennung auch nur einer einzigen Ausnahmeerscheinung unter den Juden bei den Angehörigen der Wirtsvölker einmal erreicht, dann hat der Jude das Spiel schon halb gewonnen. Dann hat das Judentum sich eine Gefolgschaft gesichert, die in einer oft nicht zu verstehenden Weise sich einnebeln und für jüdische Ziele einspannen läßt, so sehr, daß eine scharfe Trennung zwischen Rassejuden und Judengenossen oft den größten Schwierigkeiten begegnet. (Worin liegt z. B. der wesentliche Unterschied zwischen den Virtuosenstücken des Juden Herz und des Nichtjuden Hünten, zwischen den atonalen Experimenten des Juden Schönberg und seiner nichtjüdischen Schüler?) Aus diesem Grunde sind im folgenden offenkundige Judengenossen den Juden gleichgesetzt, denn wir bekämpfen ja den jüdischen Geist, wo er sich auch zeigen möge, und am schärfsten da, wo er als Giftstoff in unser eigenes Volk eingedrungen ist.

Unmittelbar wird die Musik in sichtbarer Weise erst verhältnismäßig spät zum Gegenstand der parasitären jüdischen Zersetzung; andererseits bleibt natürlicherweise die Musik auch nicht unberührt von einer Entwicklung, die, lange vor dem sichtbaren Auftreten des Judentums einsetzend, die Grundlagen unseres kulturellen Lebens entscheidend umgestaltete, insofern an die Stelle der nationalen Abgrenzung die ständische Schichtung der Kultur getreten ist, innerhalb deren die geschichtliche Betrachtung eingehender nur die eine, die höfisch-gelehrte Seite beachtet hat, während die Erscheinungen im Rahmen des Bürgertums, soweit sie nicht eine Kopie der höfischen Seite darstellen, nur nebenbei, gewissermaßen am Rande, beachtet wurden. Dabei treten gerade hier, wie wir sehen werden, schon sehr früh vor allem auf der Bühne Dinge von auffällig betontem politischem Charakter hervor, deren Hintergründe dem genauen Nachweis sich entziehen, an die aber späterhin Judentum und Freimaurerei nur folgerichtig anzuknüpfen brauchten, um die Ziele Judas zu fördern.

Ein zweites bedeutsames Moment liegt in der Tatsache, daß die höfisch-gelehrte Kunst mehr und mehr zur absoluten Kunst im Sinne des späteren «l'art pour l'art« wird und dadurch in Abhängigkeit von einer außerhalb stehenden abstrakten Ästhetik gerät, die absolute Geltung für sich beansprucht, in Wirklichkeit aber nur eines erreicht, nämlich das Schwanken der Wertmaßstäbe, das bereits in der Zeit Bachs zum erstenmal die Tatsache verwirklicht, daß ein großer Genius von seiner Umwelt verkannt wird, um erst lange nach seinem Tode die verdiente Anerkennung zu finden. Auch hier findet das Judentum später einen Angriffspunkt, von dem aus eine allmähliche völlige Zerstörung unserer Wertmaßstäbe schließlich gelingen konnte.

So kommt das Judentum allmählich, Schritt für Schritt, von außen her an die Musik heran, bevor es auf dem eigentlich musikalischen Gebiete aktiv wird. Für die Anfänge ist die Tatsache entscheidend, daß das Judentum in den Städten, in welchen es sich den Eingang in die

„Gesellschaft“ erschlichen hatte, sofort den Anspruch auf ein maßgebliches Urteil in künstlerischen Dingen erhebt und durchzusetzen versteht und dabei zu zwei sehr bedeutsamen, für uns außerordentlich gefährlichen Ergebnissen kommt, nämlich zur wirtschaftlichen Beherrschung des Kunstmarktes und zur unsichtbaren, aber um so wirksameren Lenkung der einzelnen Kunstrichtungen im Bereiche der ästhetischen Wertung.

Da aber der Jude aus seiner rassischen Veranlagung heraus ebenso wie infolge seiner Traditionslosigkeit niemals imstande ist, nach sachlichen Gesichtspunkten seine Werturteile zu bilden, kommt es im Endergebnis auf eine Personalpolitik reinsten Wassers heraus, wenn hier von jüdischer Seite eingegriffen wird. Hier aber bildet die einzige Grundlage seines Verhaltens gegenüber einzelnen Persönlichkeiten die Frage, ob der Betreffende den Zielen des Judentums förderlich zu sein verspricht oder nicht. Wer dem Judentum genehm ist, der wird, gleichgültig ob sonst mit Recht oder Unrecht, hochgelobt; wer dem Judentum unbequem ist, der wird totgeschwiegen, verächtlich gemacht oder schließlich, wenn das nicht hilft, durch wildeste Angriffe in jeder Hinsicht unmöglich zu machen versucht.

Daß es immer gerade die stärksten Persönlichkeiten gewesen sind, die sich der Diktatur des Judentums nicht beugen wollten, liegt in der Natur der Sache, und daraus erklärt es sich auch, daß der Kampf des Genius gegen seine Umwelt, der in Zeiten gesunder Volkskultur ein fast unbekannter Begriff ist, seit dem 19. Jahrhundert eine geradezu typische Notwendigkeit geworden ist, wie es sich im Falle Wagner, aber auch bei Bruckner in einer geradezu tragischen Weise zeigt.

Dabei kommt es dem Judentum auf die „Richtung“, die der Einzelne vertritt, gar nicht so sehr an. Wir erleben es zum Beispiel, daß in jüdischen und judengenössischen Kreisen die charakterisierende Musik, die Tonmalerei, ganz besonders stark in den Vordergrund gestellt wird, daß aber der Jude andererseits gerade gegen die drei hervorragendsten Vertreter des charakterisieren-

den Prinzips, nämlich Berlioz, Liszt und Wagner, sich zunächst radikal ablehnend verhält, weil diese Musiker, mindestens von einem bestimmten Zeitpunkt an, sich nicht für Juda einspannen ließen. Andererseits erfahren Vertreter des entgegengesetzten Prinzips, die, wie Brahms, keine Gefahr für die jüdischen Bestrebungen darzustellen schienen, eindeutigste Förderung, so daß es nach außen hin den Anschein hatte, als wären die Juden unter sich in Dingen des Geschmackes durchaus verschiedener Meinung.

Gerade diese Verschiedenheit der Ausgangsstellungen hat zum Wachsen der jüdischen Machtstellung Entscheidendes beigetragen. Dadurch, daß die Vertreter der einzelnen „Richtungen" nach außen hin sich gegenseitig bekämpften, war die Voraussetzung dafür geschaffen, daß ein Nichtjude, der gegen die eine dieser Richtungen auftrat, mit Sicherheit der anderen in die Arme lief. Der tragischste Fall dieser Art ist der Fall Schumann, der in seiner berühmten Hugenottenkritik in ehrlicher Entrüstung mannhaft gegen Meyerbeer auftrat, im selben Atemzuge aber sich Mendelssohn verschrieb, der nach außen hin eine andere Richtung vertrat als Meyerbeer, aber genau wie dieser nicht für die deutsche Musik, sondern für die Aufrichtung einer musikalischen Judenherrschaft in Deutschland wirkte.

Ein weiteres Mittel bestand darin, daß Juden auch dort sich einschlichen, wo ihr Eintreten für eine Sache als Abkehr von den Zielsetzungen des Judentums erscheinen mußte, wie das in der letzten Lebenszeit und nach dem Tode Richard Wagners beim Werke von Bayreuth wiederholt geschehen ist. Hierin ist eines der raffiniertesten Mittel des Judentums zu erblicken: man tritt für eine Sache ein, nicht um sie zu fördern, sondern um sie innerlich zu verfälschen und damit für das Judentum ungefährlich zu machen.

Und schließlich wird dafür gesorgt, daß, während die eigentlichen Regisseure im Hintergrunde nach einem einheitlichen Plane arbeiten, nach außen hin eine möglichste Komplizierung der Sachlage geschaffen wird, daß Nicht-

juden für eine Sache eingespannt werden, die sie nicht kennen und für die sie bei klarer Erkenntnis der Tatsachen niemals eintreten würden, und daß das Augenmerk des Publikums von den wesentlichen Dingen ab- und auf Nebensächlichkeiten hingelenkt wird. Gerade dadurch aber wird für den rückschauenden Betrachter die Angelegenheit so verworren, daß es einer ungeheueren Kleinarbeit bedürfte, um in jeder Einzelheit zu voller Klarheit zu kommen. Wir können aber heute mit einer Gesamtdarstellung des Problems nicht zuwarten, bis diese Kleinarbeit getan ist und womöglich über der Kleinarbeit die Schau ins Große verloren geht. Wir müssen vielmehr im Interesse der so notwendigen Reinigung des deutschen Musiklebens von den Resten der Anschauungen der unmittelbaren Vergangenheit darauf hinstreben, daß wenigstens die wesentlichen Punkte der Entwicklung zur Judenherrschaft in der Musik in grundsätzlicher Klarheit herausgestellt und dem musikalischen Deutschland eingehämmert werden.

Dabei darf die Tatsache nicht in Vergessenheit geraten, daß von dem Zeitpunkt an, wo es dem Prager Ghettojuden Moscheles gelang, die Bearbeitung des Klavierauszuges des „Fidelio“ sich zu sichern, bis in die noch heute lebende ältere Generation hinein kein Musiker von Namen ohne entscheidende Berührung mit dem Judentum geblieben ist (vielleicht mit Ausnahme von Max Reger). Oder sollte es am Ende gar so sein, daß manche große Begabung verkümmern mußte, nur weil ihr Träger es verabsäumt hatte, sich rechtzeitig jüdischer Gönnerschaft zu versichern? Eine letzte, entscheidende Antwort auf diese Frage wird wohl nie zu finden sein. Aber auf jeden Fall sprach Moritz Goldstein 1912 nur eine Tatsache aus, als er sagte: „Wir Juden verwalten den geistigen Besitz eines Volkes, das uns die Berechtigung und die Fähigkeit dazu abspricht.“

Nachdem das Judentum einige Jahrzehnte lang von außen her in unser Musikleben einzugreifen versucht hatte, traten mit Moscheles, Meyerbeer und Mendelssohn Juden zum erstenmal in grundsätzlich bedeutsamem Um-

fang als ausübende und produzierende Musiker auf. Da erhebt sich nun sofort die Frage nach den Stileigentümlichkeiten der jüdischen Musik. Hier wäre es nun verfehlt, die Frage des „Mauschelns“ der jüdischen Musiker in den Vordergrund zu stellen, schon deshalb, weil der Jude, wenn er den Nichtjuden übertölpeln will, sich die größte Mühe gibt, das Mauscheln zu unterdrücken. Aber auch die Frage nach den Stileigenschaften der jüdischen Musik läßt sich zweckmäßigerweise nur dann aufwerfen, wenn man sich der Grundtatsache bewußt ist, daß diese Eigentümlichkeiten im allgemeinen nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar, im Zusammenhang mit der Musik der Wirtsvölker, zutage treten. Niemals ist der Jude Kulturschöpfer, sondern stets nur Schacherer mit dem Gute seiner Wirtsvölker, das er sich äußerlich anzueignen versteht, um es im Wesenskern zu verfälschen. Dies gilt ebenso für die von den germanischen Völkern Europas geschaffene Musik wie für die so ganz anders geartete Ausdrucksweise asiatischer Völker, von der ja in der jüdischen Musik im modernen Europa deutliche Spuren zu erkennen sind.

So gibt sich die musikalische Produktion der Juden zunächst durchaus „europäisch“, und eine Komposition von Moscheles, die schon im Titel auf das Prager Ghettomilieu hinweist, bleibt eine seltene Einzelerscheinung. Was aber der Jude einzig und allein von unserer Musik übernehmen konnte, war der Teil, der mit dem Intellekt erfaßbar ist; unsere Gefühlswelt bleibt ihm auf immer verschlossen. Darum ist die jüdische Art im Vortrag europäischer wie jüdischer Musik ebenso wie in der eigenen Komposition weitgehend auf rein äußere Wirkung abgestellt. Im Laufe der Zeit freilich geht beides, je stärker die Machtposition des Judentums wird, um so unverhüllter in ein rein jüdisches Getue über, das trotz aller Versuche, es uns als Norm aufzuzwingen, nur auf den Teil unseres Volkes einigen Eindruck machen konnte, der seinen Rasseninstinkt völlig verloren hatte.

Auch die Frage des Könnens jüdischer Musiker wird, insbesondere im Falle Mendelssohn, oft von einem Stand-

punkte aus gestellt, der den Dingen nicht gerecht wird. Zunächst ist es natürlich nicht möglich, den Juden von vornherein jedes Können abzustreiten; entscheidend ist nur die Frage, welches die Ziele sind, in deren Dienst das Können gestellt wird, und hier sehen wir z. B., wenn wir Mendelssohn im Zusammenhang mit seiner Familie betrachten, ganz deutlich, daß er sein Können ausschließlich den Zielen des Gesamtjudentums dienstbar macht und daß seine Wirksamkeit trotz scheinbarer Harmlosigkeit die Zersetzung des deutschen Musiklebens entscheidend vorangetrieben hat. Zum anderen aber ist Könnertum keineswegs mit Schöpferkraft in unserem Sinne gleichzusetzen; die Schöpferkraft aber fehlt den Juden durchaus. Auch große Musiker unserer Art haben dann und wann eine einzige Tonfigur durchgehend festgehalten, einen obstinaten Rhythmus durchgeführt; wer aber einigermaßen lebendig musikalisch fühlen kann, wird sofort merken, daß das etwas grundlegend anderes ist als die stumpfsinnige, teils einschläfernde, teils aufpeitschende Wiederholung von Tonfiguren und Rhythmen, wie sie z. B. bei dem Juden Offenbach oder im modernen Jazz typisch sich zeigt. Auch deutsche Musiker von Rang haben oft in bemerkenswertem Umfange Motive ihrer Vorgänger aufgegriffen und verwertet; das ist aber, wie sich vor allem bei Händel zeigt, in einer durchaus neuschöpferischen Weise geschehen. Das hat nichts zu tun mit den offenkundigen unverhüllten Entlehnungen, wie sie z. B. Schumann in Meyerbeers „Hugenotten“ brandmarkt; und man sieht die typische Manier des Juden daran, daß z. B. die Komposition eines deutschen Musikers, die plötzlich auf geheimnisvolle Weise aus dem Handel verschwindet, in der nächsten Oper Meyerbeers eine fröhliche Auferstehung feiert, oder daß Mendelssohn sich bei Ludwig Berger brieflich für übersandte Kompositionen bedankt und um Zusendung weiterer Werke bittet, um dann im nächsten Heft der „Lieder ohne Worte“ ausgerechnet die übersandten Stücke zu „verwerten“. Nichts zeigt deutlicher den Mangel an wirklicher Schöpferkraft als solche Tatsachen; nichts aber hatte der

Jude auch notwendiger, um zeigen zu können, wie tief er sich angeblich in unsere Welt „eingelebt“ habe, um dann um so ungestörter seinem eigentlichen Werk der Verfälschung, Zersetzung und schließlichen Zerstörung unserer Kultur nachgehen zu können.

Dieses Zersetzungswerk geht, nachdem auf breiterer Grundlage der Anfang einer Zerstörung unseres Rasseninstinktes gemacht war, in drei Hauptetappen vor sich:

1. Das eine organische Einheit bildende europäische Kulturgut wird atomisiert, d. h. in Einzelteile aufgelöst, die nicht mehr innerlich, sondern nur noch rein äußerlich-formal zusammenhängen (Epoche Mendelssohn).

2. Die Einzelbestandteile verschiedenartigster Herkunft werden zu einem bunten Flickwerk ohne tieferen Sinn zusammengesetzt (Epoche Meyerbeer).

3. Talmudistische Rabulistik und magische Pose werden als letzte und höchste Erfüllung nordischer Philosophie und Weltschau hingestellt, um die Entwicklung vollends ganz ins jüdische Fahrwasser zu lenken (Epoche Mahler). Als Endergebnis dieser dritten Epoche erscheint die völlige Auflösung des Kosmos der abendländischen Tonordnung und seine Ersetzung durch ein Chaos, in welchem ein Nichtjude sich unmöglich mehr zurechtfinden kann.

Um nun dieses Zerstörungswerk ungestört vollbringen zu können, wird das Streben nach dem Chaos zunächst nicht offen herausgestellt; es wird vielmehr zunächst nur vorsichtig und schrittweise verwirklicht, und zwar unter dem Deckmantel der Zuführung interessanter neuer formaler Elemente aus dem Orient. So sind die in der jüdischen Musik immer wiederkehrenden endlosen Wiederholungen einzelner Tonfiguren zu verstehen, denen dann eine starke Propagierung der sogenannten exotischen Musik und schließlich, nach langer Vorbereitungsarbeit, die offene Proklamation des Chaos folgt.

Im übrigen sind die äußeren Merkmale nicht das letztlich Entscheidende; dieses liegt vielmehr in der inneren Haltung, also in einem Faktor, der nicht ohne weiteres logisch exakt nachgewiesen werden kann. Aber ein ge-

sundes Empfinden wird schließlich doch immer wieder unterscheiden können zwischen deutschem Gefühl und jüdischer Weinerlichkeit, zwischen deutschem heldischem Ausdruck und jüdischer Pose, zwischen deutscher Tragik und jüdischer Katzenjammerstimmung.

Wenn in dieser Schrift versucht wird, an Hand des Wirkens dreier jüdischer Musiker die Zerstörungsarbeit des Judentums an unserer Musik zu schildern, dann geschieht das nicht, um diese Juden irgendwie mit dem Nimbus historisch bedeutsamer Persönlichkeiten zu umgeben, sondern deshalb, weil diese drei Männer bestimmte Etappen dieses Zerstörungswerkes eingeleitet haben, und weil sie gleichzeitig in klarer Weise drei jüdische Typen darstellen, die, an Gefährlichkeit einander gleich, im Auftreten und in den Methoden sich deutlich voneinander unterscheiden.

Mendelssohn, der das Zerstörungswerk eingeleitet hat, erscheint als der Typus des sogenannten Assimilationsjuden;

Meyerbeer, der mächtigste Mann der zweiten Etappe, ist der skrupellose Geschäftsjude;

Mahler, der Beherrscher des dritten Stadiums, stellt den fanatischen Typus des ostjüdischen Rabbiners dar.

Moses Mendelssohn und die jüdischen Salons

Hundert Briefe sind angekommen,
Ich war vor Freude wie benommen,
Nur etwas verwundert über die Namen
Und über die Plätze, woher sie kamen.

Ich dachte, von Eitelkeit eingesungen,
Du bist der Mann der „Wanderungen“,
Du bist der Mann der märk'schen Gedichte,
Du bist der Mann der märk'schen Geschichte,
Du bist der Mann des Alten Fritzen
Und derer, die mit ihm bei Tafel sitzen,
Einige plaudernd, andere stumm,
Erst in Sanssouci, dann in Elysium;
Du bist der Mann der Jagow und Lochow,
Der Stechow und Bredow, der Quitzow und Rochow,
Du kanntest keine größeren Meriten
Als die von Schwerin und vom alten Zieten,
Du fandest in der Welt nichts so zu rühmen
Als Oppen und Groeben und Kracht und Thümen;
An der Schlachten und meiner Begeisterung Spitze
Marschieren die Pfuels und Itzenplitze,
Marschierten aus Uckermark, Havelland, Barnim
Die Ribbecks und Kattes, die Bülow und Arnim,
Marschierten die Treskows und Schlieffen und Schlieben –
Und über alle hab ich geschrieben.
Aber die zum Jubeltag kamen,
Das waren doch sehr, sehr andere Namen,

Auch «sans peur et reproche», ohne Furcht und Tadel,
Aber fast schon von prähistorischem Adel:
Die auf „berg“ und auf „heim“ sind gar nicht zu fassen,
Die stürmen ein in ganzen Massen,
Meyers kommen in Bataillonen,
Auch Pollacks und die noch östlicher wohnen;
Abraham, Isaak, Israel,
Alle Patriarchen sind zur Stell,
Stellen mich freundlich an ihre Spitze,
Was sollen mir da noch die Itzenplitze!
Jedem bin ich was gewesen,
Alle haben sie mich gelesen,
Alle kannten mich lange schon,
Und das ist die Hauptsache . . . , „kommen Sie, Cohn“.

Diese resignierten Verse hat der Berliner Dichter Theodor Fontane sich selbst zum 75. Geburtstag geschrieben. Sie kennzeichnen mit verblüffender Sicherheit die kulturellen Zustände in Berlin kurz vor 1900. Damals war es in Berlin schon so weit gekommen, daß die Juden im kulturellen Leben ausschließlich den Ton angaben, während die alte adlige Führerschicht deutschen Blutes interesselos beiseitestand. Dabei hatte doch früher, von der Zeit Friedrichs des Großen an bis in die Romantik hinein, der preußische Adel z. B. auf dem Gebiete der Dichtkunst starke schöpferische Kräfte hervorgebracht, wie die beiden Kleist, Arnim und den Schöpfer der „Undine“, Fouqué, und der Große Friedrich selbst wie der Hohenzollernsproß Louis Ferdinand haben neben ihrer staatsmännischen bzw. soldatischen Wirksamkeit auch als schöpferische Musiker Bedeutsames geleistet. Wenn also der preußische Adel späterhin in betonter Weise sich von dem kulturellen Leben fernhielt, so mag man darin eine beklagenswerte Schwäche erblicken, eine kampflose Kapitulation vor dem jüdischen Vordringen; keinesfalls aber dürfen wir hier von einer von vornherein bestehenden Unbegabtheit oder Uninteressiertheit reden.

Eine andere Frage ist freilich die, ob im späteren 19. Jahrhundert ein von dieser Seite her begonnener

Kampf gegen die kulturelle Vorherrschaft der Juden noch Aussicht auf Erfolg gehabt hätte, nachdem in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts ein Vorstoß des Dichters Arnim in dieser Angelegenheit wirkungslos verpufft ist und schon damals alle Größen des Berliner Kulturlebens wie Humboldt, Schleiermacher, Varnhagen v. Ense usw. rettungslos in die Netze jüdischer Frauen verstrickt waren.

Daß schon so früh derart feststehende Tatsachen geschaffen sein konnten, ist zum überwiegenden Teil das Werk eines einzigen Juden, Moses Mendelssohns, des Großvaters des Komponisten. Die Juden haben allen Grund, Moses Mendelssohn zu den Großen ihres Volkes zu rechnen; für uns ist dieser Mann eine der gefährlichsten Erscheinungen unserer Geschichte gewesen. Denn ihm allein ist es in der Hauptsache zuzuschreiben, daß die Juden, die unter rabbinischer Führung bisher geistig in ghettoartiger Abgeschlossenheit gelebt hatten, nun aus dieser heraustraten und eine neue Taktik, die der „Assimilation", der scheinbaren Angleichung an das Leben des Wirtsvolkes, anwendeten, um ihr erstrebtes Weltherrschaftsziel zu erreichen. Daß Moses Mendelssohn dies nur in einer innerjüdischen Auseinandersetzung mit dem Rabbinertum seiner Zeit durchsetzte, ist für uns weniger bedeutsam als die Tatsache, daß er mit dem ganzen Rüstzeug des talmudisch geschulten Rabbinerzöglings bewaffnet an seine selbstgestellte Aufgabe heranging.

Anfänglich strebt Mendelssohn freilich nach Aneignung deutscher Kultur- und Bildungswerte, aber offensichtlich nur zu dem Zweck, dadurch eine Bresche in das allgemein gegen die Juden bestehende Vorurteil zu schlagen und gleich darauf zum Angriff überzugehen und dieses Kultur- und Bildungsgut in seinem, also im jüdischen Sinne umzufälschen. Daß ihm und einigen Mitjuden dies in weitem Umfange gelungen ist, zeigt sein Einfluß auf führende deutsche Geister wie Lessing, der sich eng an Mendelssohn anschloß und nicht nur eifrig für die Juden Propaganda machte, sondern auch durch seinen jüdischen Umgang in eine bislang unbekannte Art eines nicht

nur sachlich bedenklichen Journalismus hineintreiben ließ.

Sehr bald aber geht Moses Mendelssohn zum unmittelbaren Angriff über, und zwar durch eine vollständige Umwertung des Begriffes der Philosophie. An die Stelle eines logisch aufgebauten Denkverfahrens tritt in seiner „Popularphilosophie" der geistreichelnde Plauderton einer „gebildeten Konversation", die von einem Gesichtspunkt, wenn es gerade so paßt, auf einen anderen überspringt und den Gegner, wenn er mit anderen Mitteln nicht zu schlagen ist, durch einen bissigen Witz als minderwertig abzutun strebt. Diese echt jüdische Taktik, die es versteht, immer recht zu behalten, auch wenn der Gegner tatsächlich im Recht ist, und die notfalls dem Widerpart Meinungen unterstellt, die dieser nie im Ernste geäußert hat, wird in der Folge zum raffiniert ausgebauten Mittel, dem Judentum die Beherrschung der künstlerisch-kulturellen Dinge Schritt für Schritt in die Hand zu spielen.

Friedrich der Große stand diesen Dingen mit überlegener Verachtung gegenüber. Er wollte von diesem Berliner Treiben nichts wissen und zog sich in die Einsamkeit von Potsdam zurück, das seitdem, im Gegensatz zu Berlin, als der Hort guten preußischen Geistes gefeiert wird. Moses Mendelssohn selbst erlangte zwar von dem König das Privileg als ansässiger Jude; seinen Nachkommen aber hat der König das Privileg verweigert. Kaum hatte jedoch der Große König die Augen geschlossen, da holte sein Nachfolger Friedrich Wilhelm II. das von Friedrich mit guten Gründen Unterlassene nach. Unter Friedrich Wilhelm II. konnte sich in Berlin das Judentum und die Freimaurerei ungehemmt ausbreiten, und sogar der Thronfolger, der spätere König Friedrich Wilhelm III., wurde in Abhängigkeit von diesen Mächten erzogen. Sein Erzieher, Johann Jakob Engel, gehörte trotz seiner deutschen Abstammung zu den tatkräftigsten Propagandisten rabbinischer Denkweise, die er in seinen populärwissenschaftlichen Schriften weitesten bürgerlichen Kreisen mundgerecht zu machen verstand.

Während der Regierungszeit Friedrich Wilhelms II. erreicht das jüdische Kulturschmarotzertum unter dem Deckmantel der Assimilation bereits seinen ersten Höhepunkt. Wie Pilze schossen die jüdischen „Salons“ in Berlin aus der Erde. Nach dem Vorbild der aristokratischen Zirkel Frankreichs, deren Angehörige fast zu derselben Zeit zur höheren Ehre Judas abgeschlachtet wurden, haben die jüdischen Häuser Herz, Veit, Levin usw. eine Art von Geselligkeit aufgezogen, die durch ihre künstlich hochgeschraubte Bedeutung nicht mehr und nicht weniger erreicht als die Zerstörung aller bisher geltenden Wertmaßstäbe nicht nur auf dem Gebiete der Kunst, sondern auch auf dem der Sitte. „Auch die Begriffe von Tugend und Sittlichkeit sind der Mode unterworfen, und wer sich nicht nach den Modebegriffen eines Jahrhunderts schmiegen kann, der wird von seinen Zeitgenossen verkannt und verschrien“, schreibt Moses Mendelssohn einmal in einem Briefe. In Wirklichkeit war es das Ziel des Judentums, diese Begriffe der Diktatur der Mode zu unterwerfen und die Mode selbst zu bestimmen.

Ganz offenkundig ist dabei die Absicht, durch die Art der Geselligkeit und die Richtung der Gespräche in den Salons nicht nur die geistig, sondern auch die politisch führende Schicht in Preußen zu entnerven, und das Kunstinteresse, das dort vorgeschoben wurde, diente eben diesem Zweck. Es kann kaum ein Zweifel bestehen, daß der Grund zu der Katastrophe von Jena in diesen Salons geschaffen worden ist, wie die tragische Erscheinung des Prinzen Louis Ferdinand wohl zur Genüge beweist.

Louis Ferdinand, eine der glänzendsten Erscheinungen seiner Zeit, künstlerisch und militärisch hochbegabt, war ständiger Gast in den jüdischen Zirkeln gewesen und dabei, wie aus zeitgenössischen Berichten deutlich hervorgeht, in eine menschlich sehr bedenkliche Umgebung hineinmanövriert worden. Die Gesellschaft des Pianisten Dussek war für ihn nicht nur musikalisch gefährlich, insofern er durch sie stellenweise in ein haltloses Schwärmen und ein rein äußerlich virtuoses Geklingel hineinkam, wie es in den jüdischen Kreisen geschätzt und von

dem aufkommenden jüdischen Virtuosentum besonders gepflegt wurde, sondern in noch höherem Grade hinsichtlich seiner Haltung als Mensch. Der Ausbruch des Krieges gegen Napoleon öffnete aber dem Prinzen mit einem Schlage die Augen, so daß er sich von seiner Vergangenheit lossagte, auf die große militärische Tradition seiner Familie sich besann und bei Saalfeld dem Tode entgegenritt, der mehr war als ein Heldentod, nämlich ein Tod des Opfers und der Sühne.

Hier sehen wir ganz deutlich, worauf es den Häuptern der jüdischen Zirkel ankam: die Menschen bei ihren schwachen Seiten zu packen, diese Schwächen als etwas im Grunde genommen geradezu Wertvolles hinzustellen und sie dadurch innerlich zu zerspalten. Dabei ist es typisch, daß auch in krassen Fällen nicht mehr als eine Doppelgesichtigkeit der unter jüdischem Einfluß stehenden deutschen Menschen erzielt wird, daß auch hier immer wieder die positiven Seiten des deutschen Wesens durchbrechen: Lessing, der doch sonst so ungünstig von den Juden beeinflußt worden ist, hat in seinem „Laokoon" das Problem der Abgrenzung der einzelnen Kunstgebiete in einem dem jüdischen Streben nach Vermischung und Grenzverwischung grundsätzlich entgegengesetzten Sinne behandelt; Louis Ferdinand ist zuletzt doch nichts anderes gewesen als ein vorbildlicher preußischer Offizier; Friedrich Schlegel, der ganz besonders tief in jüdische Netze verstrickt war, hat mit seiner Abhandlung über Sprache und Weisheit der Inder die Grundlage zu einem Forschungszweig geschaffen, der schließlich in unsere Rassenlehre einmündete.

Aber es war für das Judentum bereits ein entscheidender Erfolg, daß ihm bei so vielen geistig führenden Deutschen die Herbeiführung eines inneren Zwiespalts gelungen ist. Denn gerade dadurch war eine wirksame Abwehr gegen die jüdischen Zielsetzungen nicht mehr möglich, zumal diese an sich in raffiniertester Weise getarnt waren.

Im Vordergrunde dieses Tarnungssystems stand die Assimilation, deren Anschein noch überdies durch reli-

giöse Gesten verstärkt wurde; denn während Moses Mendelssohn selbst von einem Übertritt zum Christentum noch nichts wissen wollte, mehrten sich in der folgenden Generation die Judentaufen in erstaunlichem Umfang. Dabei ist stets der Übertritt zum Christentum an sich und die Wahl des christlichen Bekenntnisses im besonderen von reinen Zweckmäßigkeitsgründen eingegeben, und auch in der Familie Mendelssohn sind Fälle wiederholten Glaubenswechsels vorgekommen.

Dazu kam schließlich in der Zeit der Befreiungskriege auch noch der Anschein einer politischen Übereinstimmung der Juden mit den deutschen Interessen. Es war ihnen in wenigen Jahrzehnten gelungen, Berlin (und in weitem Umfange auch Wien) wirtschaftlich und geistig derartig unter ihre Vormundschaft zu bringen, daß das „auserwählte Volk“ sich in diesen Städten bedeutend wohler fühlen konnte als unter der Herrschaft des den Juden gegenüber weit weniger duldsamen Napoleon. So hatte das politische Bekenntnis vieler Berliner Juden zum „Deutschtum“ in der Zeit der Befreiungskriege einen sehr realen Hintergrund, wobei nicht zu vergessen ist, daß gleichzeitig damit in kultureller Hinsicht die Hinneigung zu Frankreich (d. h. zu den Ideen der französischen Freimaurerrevolution) offen betont wird.

Wie tief aber auch die politischen Ideen der französischen Revolution mit Hilfe von Geheimbünden wie dem Illuminatenorden auch in Deutschland eingedrungen waren, ist erst in unseren Tagen mit erschreckender Deutlichkeit durch die Forschung enthüllt worden. Dabei ist die Taktik des Vorschiebens von Nichtjuden als Bahnbrecher für jüdische Interessenpolitik in größtem Umfang ausgebaut worden. Friedrich Wilhelm II. hat zwar den Kapellmeister Reichardt wegen seiner allzu offenkundig zur Schau getragenen Sympathien mit den Revolutionsmännern aus seinem Amte entfernt; der Staatskanzler Hardenberg aber, auch ein regelmäßiger Gast in den jüdischen Salons, konnte zwanzig Jahre später schon offen die Verwirklichung der Ideen der französischen Revolution als sein Programm proklamieren.

Diese Dinge wären bei einem unverhüllten politischen Auftreten der jüdischen Zirkel doch wohl unmöglich gewesen; nur die Tarnung mit schöngeistig-kulturellen Interessen hat es möglich gemacht, daß im Gefolge des schöngeistigen Getriebes die politische Zielsetzung der Juden in so großem Umfange Anhänger unter Nichtjuden finden konnte. Die Art und Weise freilich, in welcher deren Betörung vor sich ging, war denkbar raffiniert. Man gab vor, sich europäische Zivilisation aneignen zu wollen, und bewies seinen guten Geschmack dadurch, daß man an die Form der Geselligkeit anknüpfte, die damals als die feinste galt: die Geselligkeit der französischen Hof- und Adelskreise. Daß man dabei das Frankreich der Jakobiner unter der Hand mit dem Frankreich des — an sich schon entarteten — höfischen Absolutismus verwechselte, brauchte man sich ja nicht merken zu lassen, um so weniger, als man ja die Politik in den Hintergrund stellte und sich ausschließlich in den reinen Höhen geistig-künstlerischer Interessen zu bewegen vorgab. Dabei gelang es dem Judentum, die führenden Männer unseres Volkes aus allen Gebieten durch Umschmeichelung in ihre Kreise hineinzuziehen und dadurch glaubhaft zu machen, daß sie hier viel eher auf Anerkennung und Verständnis rechnen könnten als im eigenen Volke. Noch wirksamer als all das aber war die Taktik, die schon im Buche Esther als typisch jüdisch herausgestellt wird. Nicht umsonst waren es jüdische Frauen, die in den Salons den Ton angaben. Es erscheint geradezu als unverständlich, daß diese Frauen durchwegs erheblich älter waren als die Männer, die sie in ihre Netze zu ziehen versuchten; in Wirklichkeit aber lag darin ein wohlberechnetes Vorgehen. Denn junge Männer sind natürlich viel leichter zu umgarnen und in ein Hörigkeitsverhältnis zu bringen als ältere, gereifte und erfahrene. Und daß es sich hier um die Schaffung eines Hörigkeitsverhältnisses handelte, das wird nicht nur wahrscheinlich gemacht durch die Erfahrungen, die heute allgemein in den Dienststellen gemacht werden, die sich mit der Liquidation deutsch-jüdischer Verbindungen zu befassen haben; es

wird vielmehr mit voller Genauigkeit bewiesen durch die neueren Ergebnisse der Forschung über diese Salons. Hier ist festgestellt worden, daß die in Frage kommenden Jüdinnen absolut ungebildete Personen waren (woher hätten sie als Emporkömmlinge auch eine gründliche Bildung sich aneignen können?), deren Bemerkungen im schöngeistigen Gespräche infolge ihrer Unbildung so absurd waren, daß ihre nichtjüdischen Gäste sie nur auffassen konnten als besonders geistreiche Paradoxa. Das aber ist nur denkbar, wenn der Rasseninstinkt durch eine überstarke erotische Bindung völlig zum Schweigen gebracht wird.

Und eine wüste, ja perverse Erotik ist es letzten Endes, die den Grundcharakter dieser Zirkel bestimmt. Lösung jedes sittlichen Haltes und damit Entwurzelung der Menschen ist das erste Ergebnis des Wirkens dieser Salons. Als unausbleibliche Folge ergibt sich daraus die Zerstörung jeder Tradition in Kunst, Wissenschaft und Leben, eine Vernichtung aller gültigen Wertmaßstäbe durch das schlimmste Zerstörungsmittel, die Ironisierung, durch welche eine derartige innere Unsicherheit künstlich wachgerufen wird, daß die Menschen schließlich zu allem und jedem zu mißbrauchen sind.

Hier sehen wir in deutlichster Weise, wie die parasitäre Aneignung der Geschmacksdiktatur durch die Juden für deren rein machtpolitische Weltherrschaftspläne eine Plattform schafft, von der aus erst die Erreichung des letzten Zieles mit Aussicht auf Erfolg in Angriff genommen werden konnte. Die Deutschen wie die anderen europäischen Völker aber glaubten unter der Einflüsterung ihres Todfeindes, daß die Politik eine niedrige Beschäftigung sei, aus der man sich nach Möglichkeit in die idealere Welt des Geistes und der Kunst zu flüchten habe. Inzwischen hatte jedoch schon längst eine nur notdürftig verhüllte Politisierung auch auf diesem Gebiete, vor allem von der Bühne her, eingesetzt.

BÜRGERTUM, BÜHNE UND LITERATUR

Politische Spannungen zwischen Regierenden und Regierten hat es zu allen Zeiten gegeben, und auch das ist immer wieder vorgekommen, daß dritte Mächte aus solchen Spannungen für sich Nutzen gezogen haben. Trotzdem ist das, was sich in dieser Hinsicht in Europa seit dem 17. Jahrhundert vorbereitet und im 18. und 19. Jahrhundert zur vollen Auswirkung kommt, etwas durchaus Neues, weil hier mit den genannten Erscheinungen eine weitgehende seelische Umformung verbunden ist, die vor allem das Bürgertum erfaßt und zu einer bemerkenswerten Umbildung gewisser Merkmale der Nationalcharaktere führt.

Rückschauend können wir uns des Eindrucks nicht erwehren, daß hier von Anfang an eine bewußte Lenkung durch unsichtbare Mächte mit im Spiele ist. Irgendwelche schlüssigen Nachweise sind aber vor der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht zu erbringen, und auch hier tritt zuerst nur die Freimaurerei sichtbar in die Erscheinung, aber noch zu einer Zeit, in welcher dieser Geheimbund noch nicht offen Juden in seine Reihen aufnahm. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts können wir eine Wirksamkeit des Juden genau nachweisen, aber allerdings in dem Sinne, daß er dem im Gange befindlichen Prozeß bewußt einen neuen Impuls gibt und ihn zum Abschluß bringt.

Sehr wichtig ist die Tatsache, daß diese Umformung des Bürgertums sich allmählich mit Hilfe propagandistischer Mittel vollzieht, die auf künstlerisch-kulturellem Gebiete liegen, vor allem auf der Bühne und im Schrifttum, und daß hier gewissermaßen neue Gattungen geschaffen werden, bei denen, soweit das Theater in Frage

kommt, der Musik die entscheidende suggestive Beeinflussung der Menschen zukommt.

Gegenstand künstlerischer Darstellung im Schrifttum und auf der Bühne waren bisher im höfisch-gelehrten wie im volkstümlichen Bereich mythische Gestalten und bedeutende Persönlichkeiten aus der Geschichte gewesen, wobei mehr und mehr auch die Ereignisse der jeweiligen Gegenwart herangezogen werden, andererseits bestimmte Erscheinungen und Charaktertypen des Volkslebens. Mit dem Erstarken des höfischen Absolutismus ändert sich das insofern, als der neue Bürgerstand, der in sich die Wandlung vom Wehrbürgertum zum nicht mehr wehrwilligen Spießbürgertum vollzogen hatte, einen wirklichen Anschluß weder nach der höfischen noch nach der volkstümlichen Seite hin zu finden vermochte. In sich selbst führerlos und kulturell ohne starke eigene Schöpferkraft war dieses Bürgertum nicht imstande, seine eigene Welt künstlerisch so zu gestalten, daß sie unverzerrt und unverfälscht zum Ausdruck kommen konnte. Dies liegt sehr wesentlich mit daran, daß dieses Bürgertum wohl politische Ziele hatte, aber weder in der Lage, noch gewillt war, diese Ziele aus eigener Kraft zu erreichen und hierin ist der Hauptgrund dafür zu suchen, daß die künstlerische Darstellung der bürgerlichen Welt schließlich vom Judentum zur Verfolgung seiner eigenen Ziele mißbraucht werden konnte.

Die wichtigsten Gattungen, die in unserem Zusammenhang zu nennen sind, sind das Singspiel in den verschiedenen Ländern (die italienische Buffo-Oper durch lange Zeit ausgenommen), das Rührstück und der Familienroman. Da die genannten literarischen Gattungen in ihren Anfängen lange nach den Ansätzen zum Singspiel liegen und die ganze Entwicklung an Hand des letzteren lückenlos erkennbar ist, seien sie hier mit einer bloßen Erwähnung abgetan.

In England war unter Cromwell nicht nur das bisherige kulturelle und künstlerische Leben zerstört, sondern auch dem Judentum eine ungeheure Machtstellung gegeben worden, die sich mehr hinter den Kulissen als in

voller Öffentlichkeit auswirkte. Denn da das Volk in seiner Mehrheit judenfeindlich gesinnt war, konnte Cromwell es trotz seiner beherrschenden Stellung nicht wagen, die gewünschten Vorrechte den Juden auch gesetzlich zu gewähren. Deshalb schwenkte ein Teil der Juden zur monarchischen Partei über und wirkte bei den Umwälzungen von 1660 und 1688 wesentlich mit. Trotzdem gelang es ihnen auch unter der Königsherrschaft noch lange nicht, weiter Fuß zu fassen. Das Volk aber stand gegen den König wie gegen die Juden, da die Korruption am Hofe jedes Maß überschritten hatte. Gegen die höfische italienische Oper in London, an deren Spitze der große deutsche Meister Händel stand, entlud sich nun der Volkszorn in Gestalt der sogenannten Ballad Opera, bei uns nach dem erfolgreichsten Vertreter der Gattung als Bettleroper (Beggars' Opera) bekannt. Hier wird die italienische Oper, mit ihr zugleich aber das ganze Getriebe am Hofe, in derart zersetzender Weise verhöhnt, daß schon nicht mehr von einer bloßen Lächerlichmachung die Rede sein kann, sondern nur noch von einer offen zur Schau getragenen Zerstörungsabsicht, die auf das Vorhandensein von politischen Kräften im Hintergrunde deutlich hinweist. Wer im einzelnen diese Mächte waren, wird sich wohl kaum je einwandfrei nachweisen lassen. Auf welche Kreise der Londoner Bevölkerung die Wirkung in erster Linie berechnet war, zeigt sich deutlich an der Wahl der Liedeinlagen. Es handelt sich offenkundig um bekannte populäre Melodien, die wohl nicht als echtes, sondern als abgesunkenes Volksgut anzusehen sind und vor allen Dingen das Vorstadtpublikum für sich einnahmen.

Eine ganz ähnliche Erscheinung finden wir im Pariser Vaudeville, das aber gegenüber der Ballad Opera eine neue Seite zeigt, nämlich die Verbindung der politischen Satire mit der Verherrlichung des Ideals der kleinbürgerlichen Behaglichkeit und Selbstgenügsamkeit. Dabei wird auch hier in der Musik ein neuer Ton angeschlagen, der weder der Kunstmusik noch der echten Volksmusik angehört und am besten als populär in dem Sinne zu be-

zeichnen ist, daß durch eine eingängliche Melodik, die nicht mehr echtes Volksgut ist, die allmählich wurzellos werdenden Stadtbewohner suggestiv gepackt werden, so daß bereits hier Anfänge schlagerähnlicher Wirkungen festzustellen sind.

In der Folge wird in Paris die Singspiel- und später auch die Opernbühne zum Schauplatz von Auseinandersetzungen, die nach außen hin einen ästhetischen und kunstpolitischen Charakter tragen, so der Buffonistenstreit von 1752 und der Gluck-Piccini-Streit seit 1776, wobei aber in beiden Fällen über das nationale Prinzip hinaus ganz offenkundig innenpolitische Gesichtspunkte eine wichtige Rolle spielen. Es ist immerhin mehr als ein Zufall, wenn in dem Buffonistenstreit als Hauptvertreter der französischen Richtung eben jener Jean-Jacques Rousseau erscheint, dessen Schriften so Wesentliches zur Vorbereitung der französischen Revolution beigetragen haben, und die weitere Entwicklung der komischen Oper in Frankreich zeigt auch immer deutlicher die Einwirkung freimaurerischer Gedankengänge auf Stoffwahl und Textgestaltung, Erscheinungen, die dann zum Teil in der italienischen Buffo-Oper ebenfalls auftreten und auch auf das deutsche Singspiel übergeifen.

Daß im Aufbau der Stücke der Einfluß der Aufklärung wirksam wird, versteht sich im Zeitalter der Aufklärung fast von selbst; aber auch die unvermeidlichen Gegenpole der Aufklärung, Empfindsamkeit und Wundersucht, treten sehr stark hervor, ebenso moralisierende Tendenzen. Das alles sind Dinge, die dazu bestimmt sind, auf das Gemüt des ahnungslosen Bürgers zu wirken, damit die politischen Nebenzwecke um so unauffälliger verfolgt werden können. Diese treten in vielen immer wieder in verschiedenen Ländern bearbeiteten Stoffen deutlich hervor, so die Herausarbeitung sozialer Gegensätze in Ciampis „Bartoldo alla corte“ (Ninette à la cour, Lottchen am Hofe), oder der Sieg der persönlichen Interessen über die Pflicht („Der Deserteur“) usw. Noch schärfer treten diese Dinge heraus, nachdem im Zusammenhang mit der französischen Revolution auch die Oper großen Stiles

einem bürgerlichen Publikum zugänglich gemacht wird. Es mutet fast wie ein Hintertreppenwitz an, daß ausgerechnet die Nachfolge des großen, nationalgesinnten deutschen Künstlers Gluck in dieses Fahrwasser gerät; aber wichtigste Vertreter der Revolutionsoper sind Schüler Glucks, ebenso wie Salieri auf ihm fußt, der in seiner Oper „Axur, König von Ormus“ unverblümt die Lehre von der Gleichheit aller Menschen predigt. Noch ein Schritt weiter, und wir finden auf der Opernbühne die Verherrlichung der Rassenvermischung (Peter Winters „Unterbrochenes Opferfest“), und damit ist das Wesentliche aufgezeigt, was von der Bühne aus das Bürgertum so entscheidend in seiner Haltung beeinflußt hat.

Nirgends ist der Name irgendeines Juden zu finden; im Gegenteil, Juden wie Mozarts Librettist Lorenzo da Ponte halten sich von solchen Dingen zunächst geradezu fern, und nicht einmal die Frivolität des Stoffes von Mozarts „Cosi fan tutte“ ist auf da Pontes Konto zu setzen. Wer aber weiß, in welchem Grade die damaligen maßgebenden Männer der Bühne mit der Freimaurerei zusammenhingen, und wie stark das jüdische Publikum seine Wünsche im Theater durchzusetzen wußte (die Lebenserinnerungen des Schauspielers Christ geben davon in überzeugender Weise Kunde), der wird nicht umhin können, hinter all dem, was hier aufgezeigt wurde, die unsichtbare Hand des Juden zu suchen, zumal da noch um 1850 der Jude Offenbach in seinen Operetten die gleiche Taktik verfolgt, nämlich durch Stücke harmlosbürgerlichen Inhalts mit leicht eingänglicher salopper Melodik dem Publikum zu schmeicheln, um dann die Gattung der Operette offen in den Dienst politischer Machenschaften zu stellen.

Von den Vertretern der ernsten Richtung in der Literatur ist das Singspiel als Gattung erbittert bekämpft worden. Ihnen gegenüber trat aber Goethe in Wort und Tat ganz entschieden für das Singspiel ein, und von seinem Standpunkt aus ganz gewiß mit vollem Recht. Denn an sich ist die Welt, in der ein großer Teil unseres Volkes lebt, ein durchaus vollwertiges Objekt künst-

lerischer Darstellung, und steht uns jedenfalls unendlich näher als die arkadischen Schäfer und Schäferinnen, deren Welt von der anderen Seite als der Bühne würdig anerkannt wurde. Und man wird auch nicht umhin können, zuzugestehen, daß die steifen Tragödien der vorklassischen Zeit an unmittelbarer Wirkung gegenüber selbst einem durchschnittlichen Singspiel weit zurückstehen, insbesondere wenn man dabei die zusätzliche Belebung durch die Musik in Rechnung stellt, deren Wert im ganzen ein durchaus positiver, deren Charakter eindeutig national war.

Und doch wird man den Gegnern des Singspiels eine Berechtigung ihres Standpunktes nicht absprechen können, wenngleich ihre Begründungen nicht allein persönlich motiviert waren, weil ein Konkurrenzneid gegenüber dem so viel erfolgreicheren Singspiel nicht zu verkennen ist, sondern auch von einem falschen, nämlich einem rein ästhetischen Blickpunkt aus erfolgt sind. Es kann nicht stark genug hervorgehoben werden, daß in diesen Zeiten, in welchen eine andere Möglichkeit für den Austrag politischer Spannungen nicht bestand, die Bühne zur Arena des politischen Kampfes werden mußte. Wir können hier die Auseinandersetzung dreier Richtungen beobachten, die freilich nicht immer in voller Klarheit zum Ausdruck kommen, wohl aber gattungsmäßig klar zu unterscheiden sind: die höfische Oper und die heroische Tragödie, nach strengen Regeln aufgebaut und einer inneren Neuformung nicht zugänglich, als Ausdrucksform einer im Absterben begriffenen Welt des höfischen Absolutismus und des mit ihm verbundenen Gelehrtentums; dann eine Richtung mit ausgesprochen nationaler Tendenz, in welcher da und dort sogar gelegentlich der Gedanke eines deutschen Sozialismus sich ankündigt, wobei die formale Gestaltung erst noch gesucht wird; und endlich das bürgerliche Rührstück und das Singspiel, die ja oft genug dieselben Stoffe behandeln und voneinander übernehmen.

Daß die Schöpfungen der nationalen Richtung vielfach noch in Unklarheiten steckenbleiben, kann nicht wundernehmen angesichts der Tatsache, daß der nationale Ge-

danke nach langer Versunkenheit wieder neu erwachen mußte; daß er, als Reichsidee in Goethes „Götz“, später als Befreiungsidee in Schillers „Tell“ in klassischer Vollendung ausgedrückt den aktiven und gebildeten Teil der Jugend unmittelbar mit sich riß, ist aber ein bedeutsames Zeichen für seine innere Kraft. Der Begünstigung durch das, wie erwähnt, damals schon sehr einflußreiche jüdische Theaterpublikum hatte sich naturgemäß weder die eine noch die andere der genannten Richtungen zu „erfreuen“; wohl aber war dies dem Singspiel und dem Rührstück gegenüber der Fall.

Was gegen das Singspiel gesagt werden kann, bezieht sich nicht auf einzelne Stücke, die unter Umständen von hohem Wert sind und zum Teil auch, wie einiges in Hillers „Erntekranz“, positives Gedankengut enthalten; es handelt sich vielmehr darum, daß ein derart einseitiges Hervortreten der Gattung als solcher den Blick des Bürgers einseitig auf die eigene kleine Welt lenkt, die noch dazu, wie in Weigls „Schweizerfamilie“, in überempfindsamer und lebensfremder Verzerrung dargestellt wird. Der Blick aufs große Ganze, die Tatsache, daß das Leben auf die Dauer nur im Kampf ums Dasein behauptet werden kann, geht dabei verloren, und wo eine andere als die kleinbürgerliche Welt auf der Bühne erscheint, da ist es die Welt der wundertätigen Fee, die mit ihrem Zauberstab alles Ungemach mit einem Schlage verschwinden läßt. Mit der hiermit erreichten Einstellung aber wird das Bürgertum nicht mehr Träger und beeinflussender Faktor des Weltgeschehens, sondern Objekt, willenloses Objekt jener „Menschenfreunde“, von denen es sich die Lehre von der ursprünglich allgemein gleichen Güte der Menschennatur von Bühne und Buch aus hat aufschwatzen lassen.

Damit aber geht gleichzeitig der Wertungsmaßstab für tiefere Konflikte verloren. Der Begriff des Tragischen bleibt nicht ganz außerhalb des Blickfeldes des Bürgertums; er wird aber in entscheidender Weise umgebogen. „Held“ ist nicht mehr der Kämpfer, sondern irgendeine bürgerliche Figur ohne eigene Kraft, und der tragische

Konflikt ergibt sich nicht mehr aus der Notwendigkeit einer kämpferischen Auseinandersetzung um eine große Sache, sondern aus familiären Reibungen und persönlichen. vor allem auf dem Gebiete der Liebe liegenden Interessengegensätzen. Dies ist der Kern des bürgerlichen Rührstückes und des Familienromans, die bezeichnenderweise beide ihre Heimat in England haben. Die Übernahme dieser Gattungen in die deutsche Literatur bringt aber gleichzeitig eine wesentliche Veränderung ihrer Bedeutung. Was für den Engländer ein bloßes Gegengewicht, einen seelischen Ausgleich seiner im Grunde genommen harten und brutalen seelischen Haltung bedeutet, das wird in Deutschland blutig ernst genommen und zur Grundlage einer allgemein weichen inneren Einstellung umgewandelt, der innerhalb des Bürgertums ein ernsthaftes Gegengewicht nicht gegenübersteht.

Wohl aber wird diese ganze Haltung lehrhaft moralisierend untermauert. Lessings „Miß Sara Sampson“ ist angefüllt mit lehrhaften Reflexionen, und der Haupttextverfasser Johann Adam Hillers, Christian Felix Weiße, war nebenbei einer der angesehensten Kinderschriftsteller seiner Zeit, der in aufdringlicher Lehrhaftigkeit den Spuren der führenden Pädagogen seiner Zeit, den ganz und gar im Banne der Freimaurerei stehenden Männern des Philanthropins, den Basedow und Bahrdt, gefolgt ist.

Wie gesagt läßt sich die Rolle, die das Judentum im einzelnen in der dargestellten Entwicklung spielte, nicht verfolgen, weil wir nur die ausschließlich deutschblütigen Männer kennen, die in die Öffentlichkeit traten; in welchem Umfange jüdische Hintermänner hier als Antreiber wirkten, bleibt unbekannt. Offenkundig ist aber die Tatsache, daß das Judentum späterhin gewaltigen Nutzen aus den Ergebnissen dieser Entwicklung zog, unbestreitbar auch, daß das deutsche Publikum damals mit Reklameschriften für den Gedanken der im Sinne des Judentums verstandenen Humanität in großem Umfange überflutet wurde, und ebenso läßt sich nachweisen, daß es vielfach die gleichen Männer waren, die einen Einfluß in diesem Sinne gleichzeitig auf die führenden Kreise wie

auf die Masse des Bürgertums auszuüben versuchten. Man braucht dabei nur an einen Johann Jakob Engel zu denken, der auf der einen Seite den preußischen Thronfolger, den nachmaligen König Friedrich Wilhelm III., im judenfreundlichen Sinne beeinflußte, auf der anderen Seite aber in einem für das breite Lesepublikum bestimmten populärwissenschaftlichen Werke „Der Philosoph für die Welt" das Rabbinertum mit einer Unverblümtheit verherrlicht, die heute das größte Erstaunen wachrufen muß.

Und schließlich wird innerhalb dieser Vorentwicklung das deutsche Bürgertum reif gemacht für eine spätere offenkundige jüdische Zersetzungstätigkeit, wie sie dann vor allem die Juden Löb Baruch (Ludwig Börne) und Chajim Bückeburg (Heinrich Heine) in extremem Ausbau der geschilderten Grundsätze ausübten.

Wir besitzen noch keine allgemein zugängliche Übersicht über die Schriftsteller, Musiker usw., die in dieser Zeit der Freimaurerei oder einem sonstigen Geheimbund angehörten. Aber der Nutzen einer solchen Übersicht wäre trotz allem begrenzt, denn nicht jedes Logenmitglied war, wie der Fall des doch so eindeutig deutschgesinnten Mozart zeigt, wirklich im Herzen Gefolgsmann der Freimaurerei. Trotzdem dürfte der Schluß berechtigt sein, daß es der Freimaurerei als Hilfstruppe des Judentums gelungen ist, die führenden Köpfe des Bürgertums in ihren Bann zu ziehen, zumal die Geheimbündelei am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts einen derartigen Umfang angenommen hatte, daß sie schließlich geradezu als die selbstverständliche Form erschien, in welcher bestimmte, selbst nationale Ziele (man denke an den „Tugendbund" der napoleonischen Zeit) verfolgt wurden. Daß dabei mit der logenähnlichen Organisation auch freimaurerische Gedankengänge selbstverständlich mit einflossen, ist durch die neueren Untersuchungen ebenfalls höchst wahrscheinlich gemacht. Hatte man aber die führenden Köpfe, die Sprecher des Bürgertums in der Öffentlichkeit, für den jüdisch gefärbten Humanitätsgedanken gewonnen, dann war der Weg für die Einflußnahme des Judentums auf das ganze Bürgertum frei.

DIE ROMANTIK UND DIE JÜDISCHEN SALONS

Es ist geradezu unmöglich, die buntschillernde Vielgestalt, die wir unter dem Namen der Romantik zusammenzufassen pflegen, begrifflich auch nur einigermaßen unter einen einheitlichen Nenner zu bringen. Gerade darin aber zeigt sich, daß es nicht nur verschiedenartige, sondern geradezu gegensätzliche Elemente waren, aus denen die Romantik hervorging. Betrachtet man die romantische Bewegung aus dem Endergebnis heraus unter Ausschaltung aller nichtdeutschen Elemente, so kann man sie ansehen als einen notwendigen Reinigungsprozeß der deutschen Art, der in einer traditionslos gewordenen Zeit eine Rückbesinnung auf die großen Werte nationaler Vergangenheit bringt und damit auch eine Ausrichtung auf die Zukunft, auf das kommende Reich der Deutschen, zur Folge hat; als einen Protest des deutschen Gemütes gegen die Seelenlosigkeit der Aufklärung, durch welchen gegenüber der rein verstandesmäßig nüchternen Denkweise der Aufklärer die nur gefühlsmäßig zu erfassenden Werte der Musik auf die oberste Stufe der Wertskala gestellt werden.

Aber eine solche Formulierung bringt im Grunde genommen nicht eine Klärung des Begriffes der Romantik, sondern sie muß zum Ausgangspunkt einer ganzen Reihe neuer Fragen werden, ganz abgesehen davon, daß sie den Persönlichkeitstypus des Romantikers völlig außer acht läßt. Und gerade in dieser Hinsicht sehen wir in auffallend vielen Fällen einen offensichtlichen Widerspruch zwischen der Größe der Idee auf der einen und der inneren Brüchigkeit der sie vertretenden Menschen auf der anderen Seite. Ganz abgesehen davon, daß die Zahl

der körperlich anfälligen und darum früh verstorbenen Romantiker eine große ist, zeigt sich, nicht nur als Folge gedanklicher Unklarheit, eine offensichtliche Ratlosigkeit gegenüber ernsthaften Konflikten. Wackenroder läßt seinen Kapellmeister Josef Berglinger innerlich daran scheitern, daß er, aus jugendlichem Überschwang der Begeisterung zum Musikstudium entschlossen, sich gezwungen sieht, ernsthaft zu lernen und auch seine Verstandeskräfte anzustrengen; Heinrich v. Kleist, eine der wenigen echten Kämpfernaturen unter den Romantikern, geht selbst an der Ungunst der Zeit zugrunde.

Aus dieser Erscheinung ergibt sich nun, daß die Ideale der Romantiker nicht so sehr den Charakter eines durch die Tat zu erstrebenden Zieles, sondern den eines Wunschtraumes haben, und daß die Labilität ihrer Natur sie durchaus beeinflußbar macht. So bleibt zunächst ihr nationaler Idealismus im Bereiche des rein Literarischen stecken, bis die aktive studentische Jugend ihr einen positiven Auftrieb gibt; abseits dieser echten nationalen Romantik der studentischen Kreise aber ist das nationale Empfinden nicht nur stark nach rückwärts gewendet, sondern auch durch katholisierende Tendenzen in seinem Kern stark angegriffen. Gerade das aber kann mit Sicherheit auf die Einwirkung der jüdischen Zirkel Berlins zurückgeführt werden, die ja selbst (man denke an Dorothea Mendelssohn, die spätere Frau Friedrich Schlegels) das Spielen mit katholisierenden Ideen reichlich betrieben, ohne daß freilich der wahre Sinn dieses Spieles von den in diesen Kreisen verkehrenden deutschen Männern erkannt worden wäre.

Und da kommen wir zum Hauptpunkt: Ursprung und Weiterentwicklung der Romantik hängen aufs engste mit diesen jüdischen Kreisen zusammen, die freilich die Romantik nicht geschaffen, wohl aber in ihrer Entwicklungsrichtung maßgeblich beeinflußt haben, und die es oft genug fertigbrachten, den Geist der Romantik entscheidend zu verfälschen. Dabei ergeben sich folgende Tatsachen:

1. Die Anfänge der Romantik entwickeln sich unmittel-

bar aus der Berliner Aufklärung des Mendelssohn-Nicolai-Kreises, insofern der junge Ludwig Tieck im Auftrage Nicolais die von Musäus begonnene Novellensammlung der „Straußfedern“ fortsetzte und hier schon wesentliche Elemente jener Haltung bringt, die für die jüdischen Salons kennzeichnend ist: eine wunderliche Mischung verstandesmäßig paradoxer Pointierung mit ungeklärtem dumpfem Gefühlsleben, von nüchterner Realistik und schwächlicher Wundersucht, von moralisierenden Lehrmeinungen und einer oft geradezu erschreckenden Laxheit der Auffassungen über Liebe und Ehe. Dazu kommt schon in seinen Anfängen jener Komplex zutage, der als romantische Ironie bezeichnet wird und in einem bloßen Spiel mit Gefühlen besteht, die in jähem Wechsel ernstgenommen und blutig verhöhnt werden.

Man mag darauf hinweisen, daß alle diese Dinge nicht unmittelbar aus den jüdischen Kreisen auf Tieck gewirkt haben; unbestreitbar ist demgegenüber, daß die ganze Atmosphäre des geistig interessierten Berlin in der entscheidenden Entwicklungszeit Tiecks vollkommen verjudet war, und daß insbesondere die Männer, die den größten Einfluß auf den jungen Tieck hatten, nämlich der Kapellmeister Reichardt und der Verleger Nicolai, ganz besonders eng mit jenen jüdischen Kreisen verbunden waren. Die jüdische Einwirkung ist hier zwar getarnt, aber darum um so gefährlicher in ihrer Auswirkung gewesen.

Wenn der Tieck des „Sternbald“, der „Magellone“ usw. demgegenüber ein ganz anderes Gesicht aufweist, so ist dies ebenfalls nicht eine Zufälligkeit, die gerade in diesem einzelnen Fall zu konstatieren ist; solche Widersprüche sind vielmehr ebenfalls im Wesen der Romantik begründet. Das Fehlen der inneren Geschlossenheit und Einheit der Persönlichkeit ist wohl eine zeitbedingte Erscheinung, aber es ist ohne weiteres ersichtlich, daß durch den Einfluß einer jüdischen oder judenhörigen Umgebung diese Widersprüche erst so recht herausgearbeitet werden.

2. Für die romantische Schule im engeren Sinne kennzeichnend ist, daß ihr Schwerpunkt im Literatentum liegt,

in einem Sinne, wie er sich äußert in dem Satze W. v. Humboldts, der ja auch regelmäßiger Gast der jüdischen Salons war: „Reiche vergehen, ein guter Vers bleibt.“ Diese lebensfremde Schöngeistigkeit, die das wesentliche Kennzeichen des Getriebes der Salons ausmacht, führt zu einem Ästhetizismus, der gar nicht darauf ausgeht, unmittelbare praktische Ergebnisse zu zeitigen, sondern lediglich eine Verwirrung der Geister zur Folge hat, die schließlich zu einer völligen Vernichtung der in einer langen Tradition gewachsenen Wertmaßstäbe führen muß und die Möglichkeit schafft, nach alttalmudischem Rezept jede Erscheinung auf verschiedenen Wegen, wenn es paßt, als gut, wenn es anders paßt, als schlecht zu erweisen. Die hier nach dem oben Gesagten unvermeidlich sich einschleichende Neigung zum Paradoxen führt hier schließlich geradezu zu einer Umkehrung der bisherigen Normen, zu einer Bevorzugung des problematischen und fragmentarischen Kunstschaffens gegenüber dem ausgereiften Kunstwerk, zu einer Anerkennung des bloßen Wollens vor dem wirklichen Können, zur Hervorhebung des gekünstelt Interessanten gegenüber der wirklichen Begabung.

Damit aber ist der Weg freigemacht zu einem Mißbrauch der schöngeistigen Ideenspielerei zugunsten einer rein interessenmäßig bestimmten Personalpolitik, wie sie sich zeigt in dem von den Brüdern Schlegel, zum erstenmal restlos nachweisbar unter jüdischem Einfluß (Dorothea geb. Mendelssohn), betriebenen Ausspielen Goethes gegen Schiller, das auch vor groben Verunglimpfungen Schillers nicht zurückschreckte. Da es in diesem ersten Entwicklungsstadium noch nicht möglich war, jüdische Kunstbeflissene hochzuloben, weil solche noch kaum vorhanden waren, ging es vorläufig darum, den Deutschen den Willen zu bedingungsloser Anerkennung ihrer großen Männer zu nehmen, Zweifel in den Wert ihrer Persönlichkeit und ihres Schaffens zu setzen und so von innen heraus unvermerkt das deutsche Kunstleben zu zersetzen. Nicht anders zu bewerten ist das spätere Herausheben des frühen gegen den letzten Beethoven und umgekehrt,

gegen das sich später Wilhelm Heinrich Riehl in seiner Studie „Die beiden Beethoven“ ebenso energisch wie fruchtlos gewendet hat; und auch hier scheuen die Lobredner des jungen Beethoven nicht davor zurück, dem Meister der letzten Quartette geradezu psychische Störungen anzudichten. Dabei wird vor allen Dingen damit gerechnet, daß ein mit apodiktischer Sicherheit ausgesprochenes Urteil blindlings nachgesprochen wird, ohne daß eine ernsthafte Nachprüfung erfolgt. Mehr als je zuvor wird folgerichtigerweise das Urteil mit dem Namen, nicht mit der jeweiligen Leistung verbunden, und wie dies unter Umständen in Verbindung mit einem blinden Vorurteil sich auswirken kann, davon gibt eine Anekdote, die Schnyder von Wartensee in seinen Lebenserinnerungen erzählt, tragikomischen Aufschluß. Schnyder hatte in einem Konzert die drei ersten Sätze von Beethovens Neunter und eine eigene Ouverture aufs Programm gesetzt, die Plätze der beiden Kompositionen aber vertauscht, so daß ein Kritiker, dem der Tausch nicht bekannt war, in seiner Verehrung Beethovens das Schnydersche Werk in den Himmel lobte, die drei Sätze der Neunten aber als völlig mißglückten Ouverturentypus geradezu verdammte. Man sieht an diesem Beispiel, wie weit so viele Deutsche schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch die Rabulistik dieses Ästhetentums zu blinden Nachbetern eines Vorurteils geworden waren, gleichviel ob das Vorurteil im einzelnen Falle begründet sein mochte oder nicht.

3. Im Gegensatz zu dem deutschen Streben nach klarer Abgrenzung der einzelnen Kunstgebiete redet die romantische Ästhetik einem Übergreifen des einen Gebietes auf das andere, ja einer wirklichen Vermengung der Aufgaben der einzelnen Künste das Wort. Zum Sprachrohr der jüdischen Hintermänner machte sich auch in diesem Falle Ludwig Tieck in seinem Lustspiel „Die verkehrte Welt“, das wohl von vornherein als tolles, nicht ernstzunehmendes Gaukelspiel gedacht ist, aber doch, wegen des in der ganzen Richtung liegenden Durcheinanders von Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung, und im Zusammenhang mit anderweitigen Auswirkungen der

Salonästhetik gewertet, als typische Erscheinung angesehen werden muß.

In der Ästhetik der Romantik nimmt die Musik eine zentrale Stelle ein. Sie gilt als die romantische Kunst an sich. Der Grund dafür ist ein doppelter. Einerseits ist die Musik imstande, das Gefühlsleben des Menschen aufs tiefste zu beeinflussen; andererseits aber läßt sich auf musikalischem Gebiete mit ästhetischen Gedankenkombinationen besonders leicht operieren, weil hier die sichtbaren Beweise viel schwerer zu erbringen sind als auf anderen Kunstgebieten. Und wenn auch die besondere Vorliebe der Romantiker für die Musik ursprünglich aus einer echt deutschen Liebe zu dieser Kunst erwachsen ist, so war sie doch den jüdischen Kreisen keineswegs unwillkommen und wurde darum von ihnen auch in ihrer Weise ausgenützt.

Auch die Musikschwärmerei der Romantiker wirkt sich zunächst rein literarisch aus. Daß dabei, wie bei dem Eintreten E. T. A. Hoffmanns für Beethoven, auch Wertvolles herauskam, tut der Tatsache keinen Eintrag, daß damit eine im ganzen unglückliche Entwicklung eingeleitet worden ist. Der Widerspruch, der sich zwischen Hoffmanns musikalischen Aufsätzen und seinen eigenen Kompositionen zeigt, ist nicht ausschließlich in seiner persönlichen Veranlagung begründet; es ist damit vielmehr eine dauernde Trennung von musikalischer Praxis und musikalischer Ästhetik eingeleitet worden, die für die lebendige Entwicklung im ganzen gesehen alles andere als günstig war. Hier liegt nicht zuletzt die Ursache auch der Trennung der hohen Kunst von der für die breite Masse bestimmten Musik. Auf dem erstgenannten Gebiete wird allmählich eine Epoche eingeleitet, in der das Experimentieren auf Grund ästhetischer Doktrinen mehr und mehr zur Regel wird und zur Entfremdung des Volkes von dieser hochstrebenden Kunst Wesentliches beiträgt. Gleichzeitig aber nimmt man damit dem Volke die naturgegebene musikalische Führung und Betreuung durch die deutschen Musiker. Denn wenn auch unter den deutschen Musikern damals noch die Tradition (freilich

manchmal in einer erstarrten Form) ihre Lebenskraft noch deutlich zeigte, so war doch bei ihnen der Blick nach den von den führenden Kreisen proklamierten Modeerscheinungen so stark, daß die Richtung der Weiterentwicklung dadurch in einem Sinne bestimmt wurde, die letzten Endes dem Judentum nur angenehm sein konnte.

Untersuchen wir das Verhältnis der Musik zur romantischen Schule, so sehen wir, daß von den maßgebenden Vertretern der deutschen Musik um und nach 1800 mit den ernsten, durch die Romantik aufgeworfenen Fragen nur ein einziger sich beschäftigt hat, nämlich Beethoven, der diesen Fragen aber durchaus selbständig gegenübersteht (man vergleiche nur seine Pastoralsymphonie mit den von Beethoven eingehend studierten Ausführungen Engels über die Tonmalerei). Alle anderen, soweit sie nicht, wie Schubert, um ihre Anerkennung schwer ringen mußten, folgen weitgehend der Mode, deren Richtung zunächst einmal durchaus im Sinne einer Verflachung und eines seichten Geklingels sich entwickelt. Diese Mode wird vor allem durch das nachmozartsche Virtuosentum begünstigt, z. B. von Dussek, der in den Berliner Salonkreisen, wie wir sahen, ein oft gesehener Gast war, und sie wird seit Moscheles vor allem von den in rasch zunehmendem Umfang sich breit machenden jüdischen Virtuosen aufgegriffen. Das Virtuosentum aber steht nicht nur bei der Oberschicht, sondern, vor allem seit Beginn der Metternichschen Reaktionszeit, auch in weiten Kreisen des Bürgertums hoch im Kurs, und den Dilettantenkreisen wird nun mehr und mehr eine Salonmusik geliefert, die, da der Dilettant eine wirkliche Virtuosität nicht aufbringen kann, wenigstens den Schein virtuosen Gehabens erwecken will und darum an sich schon unecht wirkt. Damit allein schon ist eine wichtige Brücke zum Bürgertum hinüber geschlagen und ein Beitrag zu dessen seelischer Umgestaltung geliefert. Wo Flachheit der Erfindung und erborgter äußerer Glanz zusammenkommen und in dieser Verbindung Anerkennung finden, da ist das Gefühl für die Unterscheidung von Echt und Unecht

schon weitgehend abhandengekommen und der Weg wirklich für jede anonyme Modediktatur freigemacht.

Im übrigen besteht auch noch in anderer Hinsicht eine Verbindung der Schulromantik mit der Musik, und zwar auf dem Umweg über die Literaten der Zeit, die als Pseudoromantiker von der offiziellen Geschichtsschreibung geringgeschätzt und darum nebensächlich behandelt werden. Dabei ist ihr Einfluß auf das Volk ein ungeheuer großer, denn, unter diesem Gesichtswinkel gesehen, stellen die Jahrzehnte von etwa 1800—1830 weder das Zeitalter des reifsten Goethe noch des letzten Beethoven dar, sondern die Ära seichtester literarischer und musikalischer Massenware. Und diese Literatur wirkt nicht nur unmittelbar auf das Publikum, sondern als Lied- und Operntext auch mittelbar, über die Musik. Man braucht nur die Opern der damals führenden Komponisten im Hinblick auf ihre Texte miteinander zu vergleichen, um zu sehen, wie die Haltung des Textes für den Charakter des ganzen Werkes bestimmend ist. Wie anders steht Spohrs „Jessonda“ trotz ihres bedenklichen, die Rassenmischung verherrlichenden Textes da im Vergleich zu dessen „Faust“, dessen Charakter im Vergleich zu Goethes Faust als geradezu klägliche Erscheinung dasteht. Und so sind diese Ableger der Schulromantik allesamt, wenn nicht gerade, wie im Kindschen Freischütztext, zufällig ein einmaliger Wurf gelingt.

Daß dabei die aus dem Hintergrunde gelenkte Fama eine sehr bedeutende Rolle spielt, sehen wir z. B. daran, daß Schubert zwar das ganz kurz vor seinem Tode erschienene „Buch der Lieder“ des Juden Heine kennenlernte, daß aber ihm, dem ewig Texthungrigen, die lange vorher, wenn auch nicht in Buchform veröffentlichten Gedichte des Deutschen Eichendorff unbekannt blieben, der sich auch während seines Berliner Aufenthaltes in bewußten Gegensatz zu den dortigen Größen gestellt hatte.

4. Damit aber kommen wir zur Behandlung eines Begriffes, mit welchem die romantische Schule sehr viel operiert, zum Begriff des Volkes. Die romantischen Dichter haben, insbesondere soweit sie in Schwärmereien für

das Mittelalter sich ergingen, immer wieder vom „Volke“ gesprochen, ohne damit einen klaren Begriff zu verbinden. Aber auch die Juden haben immer vom Volke gesprochen in einer Weise, daß ihre deutschblütigen Nachläufer glaubten, es wäre das deutsche Volk gemeint, während die Juden selbstverständlich ihr eigenes Volk dabei im Auge hatten. So konnte es dem Judentum gelingen, bei den deutschblütigen Romantikern eine völlige Literarisierung des Volksbegriffes zu begünstigen, während sie selbst, die eigenen Ziele verfolgend, ihre Wirksamkeit auf eine ganz bestimmte Schicht des deutschen Volkes konzentrierten, nämlich auf das Bürgertum. Diese Gleichsetzung von Bürgertum und Volk konnte ihnen um so leichter gelingen, als einerseits die romantischen Schriftsteller meist selbst aus städtisch-bürgerlichen Kreisen stammten, und andererseits das Bürgertum im Aufbruch zum Freiheitskampfe gegen Napoleon tatsächlich zum sichtbaren Repräsentanten des Gesamtvolkes geworden war. Aber nach den Freiheitskriegen setzte eine unsichtbare, in ihren Ergebnissen aber deutlich zu verfolgende Propaganda ein, um gerade diesen nationalen Kern des Bürgertums zu schwächen. Dazu wird gerade die kleinbürgerliche Romantik ausgenutzt. Stärker als die natürliche Opposition der aktiven Jugend gegen das Metternichsche System war der allgemeine Wunsch, nach der über zwanzigjährigen Unruhe der durch die französische Revolution hervorgerufenen Kriege endlich einmal zur Ruhe zu kommen und ein bescheidenes, gesichertes Glück im Winkel zu genießen. Das Interesse an Lied, Musik und Theater wurde durch jüdische Literaten wie Börne im Sinne einer romantischen Schwärmerei, die ja durch die vom Bürgertum konsumierte Literatur an sich schon stark begünstigt war, so weit als möglich gefördert, das politische Interesse der aktiveren Kreise aber bewußt im Sinne demokratischer Weltbürgerlichkeit, einer Schwärmerei für Polen und Frankreich als Bundesgenossen eines künftigen demokratischen Deutschland beeinflußt. Hier gelang es dem Judentum sogar, auf Umwegen sich Einfluß auf die studierende Jugend zu sichern, deren Ro-

mantik ja, infolge ihres nationalen und aktivistischen Charakters, in betontem Gegensatz zur Schulromantik stand. Aus diesen studentischen Kreisen, die den nationalen Dramen Schillers zujubelten und im Liede deutsches Land und deutsche Art besangen, entstand nach den Freiheitskriegen die Burschenschaft auf betont deutschvölkischer Grundlage. Indes ist hier von vornherein auch der Einfluß der Gegenseite nicht zu verkennen, der sich z. B. aus der Annahme geheimbündlerischer Formen durch die Burschenschaft ergibt. Das germanische Prinzip der Burschenschaft aber wurde durchbrochen durch das mit ihm verbundene christliche Prinzip, das die Aufnahme von Juden nach deren Übertritt zum Christentum möglich machte und so den jüdischen Einfluß auf Kreise ausdehnte, die ihm ursprünglich verschlossen gewesen waren, aber als künftige Führer des Bürgertums für die jüdischen Pläne unentbehrlich erschienen. Gerade diese raffinierte Verquickung künstlerischer und politischer Dinge hat viel zur Förderung der jüdischen Ziele beigetragen.

Nicht zu übersehen ist der Unterschied, der sich zwischen den beiden dem Range nach verschiedenen Schichten des Bürgertums herausbildet. Es handelt sich dabei freilich nicht um einen Wesensunterschied, ebensowenig aber auch um einen Unterschied der inneren Stärke, sondern lediglich um einen solchen der gesellschaftlichen Stellung und des Bildungsgrades. Für die schlichten Kleinbürgerkreise wurde die Betonung des „deutschen Gemütes“ mehr in den Vordergrund gestellt, während die höhergestellten Kreise ihren Blick mehr nach der Seite der internationalen Eleganz richteten. In beiden Fällen aber erscheint die Notwendigkeit gegeben, aus wirklichem Volksgut ein belebendes Element zuzuführen. Aber das Entscheidende ist, daß dieses — je nachdem eigene oder fremde — Volksgut eben nicht in seiner reinen, unverfälschten Gestalt an das Publikum gelangt, sondern nicht nur in mehr oder weniger unechtem äußerem Aufputz, nein, auch innerlich befleckt und umgewandelt. Und das gerade in dem biedermeierlichen Kleinbürgertum so

viel gepriesene „deutsche Gemüt“ ist eben auch unter dem Einfluß des beide bürgerlichen Gruppen unsichtbar lenkenden Judentums derart umgebogen worden, daß als dessen echtester musikalischer Künder der Jude Mendelssohn angesehen werden konnte! Der Hauptexponent der tonangebenden bürgerlichen Kreise wurde der Jude Meyerbeer.

Wenn hier in der Hauptsache auf die Erscheinungen der Romantik hingewiesen wurde, die unter jüdischem Einfluß zu einer mehr oder weniger gefährlichen Entwicklung führten, so ist damit den großen positiven Werten, die eine wirklich deutsche Romantik damals schuf, in keiner Weise zu nahe getreten. Aber es ist immerhin nicht zu verkennen, daß diese positiven Erscheinungen mehr oder weniger einzeln dastehen, und daß ihnen auch die echte Tiefenwirkung vielfach deswegen versagt bleiben muß, weil durch die jüdische Tätigkeit im Hintergrunde eine derart weitgehende direkte oder indirekte jüdische Beeinflussung wirklich aller Volkskreise Platz gegriffen hatte, daß vor allem die Fähigkeit, Echtes von Unechtem, Volksgewachsenes von Volksfremdem zu unterscheiden, mehr und mehr verlorengegangen war.

Durch sein parasitäres Dasein, durch seine Einnistung gerade in die führenden Kreise unseres Volkes hat, das steht außer Frage, das Judentum es fertiggebracht, eine an sich geschichtlich vorbereitete Entwicklung in eine Bahn zu lenken, die sie ohne das jüdische Eingreifen in dieser Form nie beschritten hätte. Waren zunächst sichtbare Träger dieses Geschehens Angehörige unseres oder eines anderen europäischen Volkes, so tritt nun seit etwa 1830 der Jude unmittelbar aktiv selbst in den Vordergrund.

MENDELSSOHN

1826 war Weber, 1827 Beethoven, 1828 Schubert gestorben, die ersten beiden in ihrer Art anerkannte Autoritäten, Schubert immerhin bereits auf dem Wege zur unbestrittenen Geltung. Wie sollte diese, durch das Hinscheiden von drei genialen Persönlichkeiten entstandene Lücke ausgefüllt werden? Der einzige deutschblütige Musiker, der seiner Leistung nach hätte in die Bresche springen können, Ludwig Spohr, saß in einer abseitigen Stellung in der kleinen Residenz Kassel; er hatte zwar in England mit durchschlagendem Erfolg für die deutsche Musik sich eingesetzt, war aber in Paris nur sehr kühl aufgenommen worden und schließlich in seiner Kasseler Stellung in eine gewisse Isolierung hineingedrängt worden und zu einer bürgerlichen Selbstbescheidung gekommen.

Gerade in diesem Zeitpunkt aber war der junge Jude Felix Mendelssohn, Enkel des Moses Mendelssohn, soeben der Lehre Zelters entwachsen, der erste Judensprößling, dem man glaubhaft eine besondere produktive Begabung nachsagen konnte, den man angesichts seiner Frühreife mit Mozart in Vergleich zu stellen wagen durfte und der durch Zelter in die große deutsche musikalische Tradition, insbesondere in das Werk Johann Sebastian Bachs, eingeführt worden war. In kurzer Zeit gelang es nicht nur, dem jungen Mendelssohn eine führende Stellung im deutschen Musikleben zu sichern, sondern darüber hinaus das deutsche Bürgertum zu widerspruchsloser innerer Anerkennung Mendelssohns zu bringen. Wie war das möglich? Lag hier nicht endlich der beweiskräftige Fall vor, der allen — damals ja sehr selten gewordenen — Zweiflern

an der Eindeutschungsfähigkeit des Juden ein für allemal den Wind aus den Segeln nehmen mußte?

Sehen wir näher zu, so ergibt sich zweifelsfrei zunächst nur eines, daß nämlich Mendelssohn sich äußerlich korrekte und verbindliche Umgangsformen angeeignet hatte, die es ihm ermöglichten, genau wie das seinerzeit sein Großvater Moses Mendelssohn fertiggebracht hatte, für sich persönlich die noch immer bestehende instinktive Abneigung der Deutschen gegen den einzelnen Juden zu überwinden mit dem Ergebnis, daß die in so vielen Einzelfällen geschlagene Bresche breit genug geworden war, um das Judentum insgesamt in das nicht nur gesetzliche, sondern tatsächliche gleiche Recht mit den Deutschen einmarschieren zu lassen.

Was Felix Mendelssohn in dieser Hinsicht fertiggebracht hat, kann nicht ernst genug eingeschätzt werden. Bereits als Knabe hat er sogar Goethe, den gewiegten Kenner jüdischer Praktiken, für sich gewonnen; als Mann hat er Robert Schumann derart für sich eingenommen, daß ihn Schumann in seiner berühmt gewordenen Hugenottenkritik als den Mann dem frivolen Meyerbeer gegenüberstellt, der berufen sei, Reinheit und Adel der Gesinnung hochzuhalten und zu verteidigen.

Gehen wir aber nur einen Schritt weiter und fragen uns, ob die Liebenswürdigkeit der äußeren Umgangsformen, die Begeisterung für die große deutsche Kunst usw. bei Mendelssohn wirklich echt gewesen ist, dann stoßen wir sofort auf die ersten ernsthaften Bedenken.

Wenn berichtet wird, daß anläßlich des ersten Besuches bei Goethe die Augen des jungen Mendelssohn bei der Nennung von Beethovens Namen in ehrfürchtigem Schauer aufgeleuchtet hätten, so klingt das sehr schön und rührend. Aber wir stehen diesem Bericht deshalb skeptisch gegenüber, weil wir sonst nirgends einen greifbaren Anhaltspunkt dafür finden, daß Mendelssohn einer tieferen Gefühlsregung oder einer echten Begeisterung fähig gewesen wäre. Mendelssohn machte sich im Zusammenhang mit seiner Neuaufführung der Matthäuspassion in zynischer Weise darüber lustig, daß ein Komödiant

und ein Judenjunge nötig seien, um den Leuten die größte christliche Musik wiederzubringen. Und wenn wir einen Blick in Mendelssohns Briefe werfen, so widert uns die Schnoddrigkeit des Tones derart an, daß wir sie gerne bald wieder aus der Hand legen. Wenn aber doch einmal da und dort scheinbar der Ausdruck echten Gefühles durchbricht, dann wird dieser sofort wieder durch irgendeine „romantische Ironie", d. h. durch eine zynische Bemerkung, zerstört.

Auch Schumann hat, wie aus vielen Stellen seiner Briefe und Tagebücher hervorgeht, darunter zu leiden gehabt, daß Mendelssohn ihm gegenüber oft in anmaßende Überheblichkeit des Tones gefallen ist; und wenn Schumann auch innerlich bereit war, alles, was nur irgendwie zu rechtfertigen schien, an Mendelssohn anzuerkennen, einmal mußte der Moment kommen, wo er erkannte, daß Mendelssohns ganze weltmännische Liebenswürdigkeit nicht mehr war als eine rein äußerlich angeeignete Form, hinter welcher zu gegebener Zeit immer wieder die Fratze des Juden hervorkam, und so führt denn auch Schumann folgerichtigerweise die menschlichen wie die künstlerischen Unzulänglichkeiten Mendelssohns in einzelnen Randbemerkungen auf dessen jüdische Abstammung zurück.

Fragen wir uns, welchen Umständen Mendelssohn seine frühe, im wesentlichen unangefochtene Berühmtheit zu verdanken hat, so sehen wir sofort, daß seine Begabung und seine Leistung keineswegs allein ausschlaggebend gewesen sind, sondern daß dabei eine geschickte Regie des internationalen Judentums eine entscheidende Rolle spielte, wobei Geldmittel und persönliche Beziehungen Hand in Hand aufs äußerste ausgenutzt wurden. Der Reichtum der Familie machte es nicht nur möglich, dem jungen Felix den Unterricht der besten und angesehensten Lehrer auf allen einschlägigen Gebieten zuteil werden zu lassen, sondern auch dessen erste Kompositionen in Hauskonzerten, ja sogar in privaten Theateraufführungen zu Gehör zu bringen, was an sich schon gegenüber gleichstrebenden Deutschen einen gewaltigen Vor-

teil bedeutete. Dadurch wird der Name Felix Mendelssohns zunächst den Berliner Juden und Judengenossen vertraut. Da aber der Erfolg nicht über Berlin hinausgriff, wurde ein Mittel angewandt, das leider immer wieder bei den Deutschen seine Wirkung getan hat: es wurde der Weg über das Ausland eingeschlagen. Der in London ansässige jüdische Musiker Ignaz Moscheles, der in freundschaftlichen Beziehungen zur Familie Mendelssohn stand, inszenierte eine Kunstreise Felix Mendelssohns nach England und bereitete dort den Erfolg in einer Weise vor, daß ein Mißlingen von vornherein undenkbar schien. Denn im damaligen England war ja schon längst auf musikalischem Gebiete das gesunde, selbständige Urteil einem leeren Kultus des Namens gewichen, und die Anerkennung des Namens wiederum war vor allem abhängig von der Diktatur der anonymen „Gesellschaft". Der Einfluß der Freimaurerei auf diese „Gesellschaft" aber war damals schon gewaltig groß, und so war gerade für einen Musiker jüdischer Herkunft von vornherein mit einem günstigen Vorurteil zu rechnen. So errang Mendelssohn in England einen großen Erfolg, der, entsprechend ausgeschmückt, in Deutschland propagandistisch ausgewertet wurde und auch hier Mendelssohn mit einem Schlage zur Berühmtheit verhalf. Bedenkt man nun, daß die künstlerisch ungleich ergebnisreichere Englandreise Spohrs in Deutschland fast ohne Nachwirkung blieb, dann ist leicht zu ermessen, zu welcher entscheidenden Bedeutung die Regie des Erfolges vom Judentum hinaufgetrieben wurde.

Wenn man mit diesen Tatsachen die großen Schwierigkeiten vergleicht, unter denen z. B. Robert Schumann seine Anerkennung als schaffender Musiker sich erkämpfen mußte, so sieht man, welch einen ungeheuren Vorsprung — selbst unter der Voraussetzung gleicher Begabung — der jüdische vor dem nichtjüdischen Musiker bereits damals gewonnen hatte. Und der Fall Mendelssohn ist zu einem wichtigen Präzedenzfall für die Zukunft geworden; ja, die heimliche Regie des künstlerischen Erfolges wie des Nichterfolges sind späterhin wichtige Mittel einer Personalpolitik anonymer Cliquen,

leider sogar über die engeren jüdischen Kreise hinaus, geworden.

Mit dem Gelingen der Regie des äußeren Erfolges ist aber noch keineswegs die Tatsache erklärt, daß nicht nur ganze Generationen des deutschen Bürgertums die Mendelssohnsche Musik mit größter innerer Bereitschaft aufnahmen, sondern daß sogar ein Robert Schumann, den wir heute ganz besonders als Vorkämpfer für echte deutsche Art hochschätzen müssen, und der, wie seine Hugenottenkritik eindeutig beweist, den Kern der Judenfrage weitgehend erkannt hatte, trotz aller privat geäußerter Bedenken öffentlich zum Lobredner Mendelssohns werden konnte.

Die Lösung des Rätsels liegt in der richtigen Auffassung des Begriffes der jüdischen Assimilation, für die allerdings Mendelssohn ein Schulbeispiel darstellt, insbesondere dann, wenn man ihn, wie notwendig, in Zusammenhang mit den beiden ihm voraufgegangenen Generationen seiner Familie stellt. Sein Vorgehen ist das gleiche wie bei seinem Großvater und bei seiner Tante Dorothea Mendelssohn-Veit-Schlegel; was bei ihm selbst noch hinzukommt, ist die zusätzliche bedeutende Geldmacht, die sein Vater, der gerissene Bankier Abraham Mendelssohn, sich zu sichern und auf die Kinder zu vererben verstanden hatte.

Die Angleichung des Juden an sein Wirtsvolk besteht ausschließlich darin, daß er sich die Grammatik, d. h. die formalen Elemente von dessen Sprache und Lebensweise wenigstens insoweit aneignet, als dies für die Tarnung seines Wesens und seiner Ziele unbedingt notwendig ist. Der Kern der Sache wird aber — wir haben dies im vorigen Kapitel gesehen — von vornherein unvermerkt, aber um so zielbewußter vom Juden nach seiner Art umgeformt. Um dies zu verdecken, werden die sichtbaren Merkmale als das allein Entscheidende hingestellt, und so die Aufmerksamkeit der Umwelt vom Wesentlichen abgelenkt. Dies ist um so leichter möglich, als es ja den Heldinnen der schöngeistigen Salons und erst recht später Felix Mendelssohn gelungen ist, ihre

deutschstämmige Umgebung derart zu verblenden, daß von dieser selbst die Propagierung jüdischer Art und jüdischer Methoden entscheidend gefördert und so die Meinung von der Gleichheit deutschen und jüdischen Wesens glaubhaft verbreitet werden konnte. Nur so war es möglich, daß die überwiegende Mehrzahl der Deutschen die Lyrik Heines, die Tonsprache Mendelssohns als Ausdruck ihres eigenen Wesens anerkennen konnte.

Es ist leicht, den Unterschied deutschen und jüdischen Wesens im Grundsätzlichen sich klarzumachen. Wo der Deutsche klagt, schlägt der Jude ein lautes Wehgeschrei auf; wo der Deutsche sein Gefühl ausströmen läßt, wird der Jude melancholisch und weinerlich. Der Gefühlsausdruck der Deutschen mag vielleicht manchmal übertrieben sein, aber er ist von Hause aus immer echt, zum mindesten subjektiv ehrlich gemeint. Die Ausdrucksweise des Juden aber ist niemals ganz ehrlich, und es ist für uns niemals ohne weiteres auszumachen, wieviel davon echt, wieviel erheuchelt ist; aber ein starker Beigeschmack des Unredlichen ist immer darin enthalten. Solange Deutsche und Juden ein getrenntes Leben führen, solange der Jude als solcher erkannt und auf seinen Kreis beschränkt bleibt, ist die Frage der Echtheit des Gefühlsausdruckes für den Deutschen auch im Einzelfalle ohne weiteres entschieden; ein sicheres Gefühl sagt dem Deutschen hier stets das Richtige. Wenn aber immer wieder eine aufdringliche Propaganda die jüdische Empfindungswelt dem Deutschen als der seinen wesensgleich, höchstens in formalen Eigentümlichkeiten verschieden darstellt, wenn der Deutsche dadurch daran gewöhnt wird, auch am Unechten Gefallen zu finden und Flittergold genau so hoch zu schätzen wie echtes Gold, dann ist für den Juden die Zeit gekommen, die so geschaffene innere Unsicherheit im Urteil des Deutschen auszunützen und die jüdische Art sich auszudrücken als die allein echte geltend zu machen.

Ein auf diese Weise mit jüdischem Gift infiziertes Volk kann freilich des Glaubens sein, daß ein Jude seine Sprache sprechen könne. Man hat es Heine geglaubt, weil

er Motive des deutschen Volksliedes sich angeeignet hat; man hat es Mendelssohn geglaubt, weil er an das deutsche Gemüt zu appellieren vorgab. Welch tiefgehender Gegensatz hier in Wirklichkeit besteht, zeigt ein Vergleich zwischen dem deutschen Volkslied:

Sie gleicht wohl einem Rosenstock,
Drum liegt sie mir im Herzen,
Sie trägt auch einen roten Rock,
Kann züchtig, freundlich scherzen.
Sie blühet wie ein Röselein,
Das Bäcklein wie das Mündelein.
Liebst du mich, so lieb ich dich,
Röslein auf der Heiden;

und Heines:

Du bist wie eine Blume,
So hold und schön und rein,
Ich schau' dich an, und Wehmut
Schleicht mir ins Herz hinein.

Ist es aber einmal so weit, daß einem Juden geglaubt wird, dann hat das gesamte Judentum eine wichtige Position gewonnen.

Die unechte Sentimentalität der Mendelssohnschen Musik ist, freilich erst nachdem sie ihre Wirkung getan hatte, auch von jüdischer Seite preisgegeben worden. Das konnte leicht geschehen, weil inzwischen das Judentum neue Mittel zur weiteren Zersetzung der deutschen Musik gefunden hatte. Aber der Schaden, den die Mendelssohnsche Sentimentalität angerichtet hat, ist ein ungeheurer gewesen; denn diese weichliche Haltung beherrscht die Musik einer ganzen Generation auch deutschblütiger Nachfolger Mendelssohns. Und es ist durchaus unberechtigt, diese Eigenart von Mendelssohns Musik als nebensächlich hinzustellen, oder gar zu behaupten, daß der hier offenkundig vorliegende Mangel durch Mendelssohns reiche Erfindungsgabe ausgeglichen worden sei; denn diese Erfindungsgabe steht ja ganz offenkundig im Dienste dieser Eigentümlichkeit seiner Musik, ganz abgesehen da-

von, daß sie, wie im einzelnen noch nachzuweisen sein wird, in der Hauptsache keine originale, sondern eine entlehnte ist.

Es ist immerhin nicht zu übersehen, daß auch solche Deutsche, die sonst einer Aufklärung über das Judentum zugänglich sind, mit Zähigkeit daran festhalten, daß Heine ein großer Lyriker, Mendelssohn ein großer Komponist gewesen sei. Was Heine anbelangt, so ist es in einem solchen Falle immerhin möglich, dadurch etwas zu erreichen, daß man darauf hinweist, daß die einzelne Persönlichkeit als Ganzes gewertet werden muß, und daß Heine seine rein lyrische Leistung durch den Zynismus, mit dem er sonst in Versen und Prosa unsere deutschen Angelegenheiten behandelt, selbst entwertet hat. Von hier aus ist es dann freilich noch ein weiter Schritt zu der endgültigen Erkenntnis, daß dieser Zynismus für Heine die Hauptsache ist, und daß seine sonstige Lyrik nur dazu dient, Wegbereiter für das sonst von ihm vorbereitete Gift zu sein. Aber immerhin, dieser Schritt ist möglich, und wird auch in vielen Fällen getan. Anders liegt die Sache bei Mendelssohn, obgleich der Tatbestand im Prinzip bei ihm nicht anders gelagert ist. Aber wer liest schon Mendelssohns Briefe, und wer stößt bei dieser Lektüre gerade auf die Stellen, an denen Mendelssohn die deutschen Angelegenheiten mit dem gleichen Zynismus behandelt wie Heine! Eben deshalb pflegt die Verteidigung Mendelssohns im allgemeinen viel zäher auszufallen als diejenige Heines, und es wird dabei vor allem darauf hingewiesen, daß Mendelssohn 1. durch sein Eintreten für die Kunst Bachs sich ein großes Verdienst erworben habe, 2. als Pianist und Dirigent von unbestreitbarer Bedeutung gewesen sei und 3. auf technischem, insbesondere formalem Gebiete eine große Meisterschaft bewiesen habe.

Zu diesen Punkten soll im folgenden Stellung genommen werden, obgleich Argumentierungen dieser Art nicht den tiefsten Kern der Sache treffen können. Denn die letzte Begründung der Verteidiger Mendelssohns und Heines liegt ja nicht auf dem Gebiete ästhetischer Wertschätzung, sondern in dem Wesen dieser Verteidiger

selbst. Die geschichtliche Tatsache ist nicht abzustreiten, daß Heine der Dichter, Mendelssohn der Komponist jenes deutschen Biedermeiertums gewesen ist, das ja so viele schätzens- und liebenswerte Züge trägt, aber gerade durch die Schilderhebung dieser beiden Juden bewiesen hat, wie stark sein ganzes Wesen durch die jüdische Assimilationstaktik vergiftet war, und das gar nicht merken konnte oder wollte, daß der ganze Appell dieser Juden an das deutsche Gemüt nichts als eine zweckbestimmte Mache gewesen ist. Es geht also im Grunde genommen darum, nachzuweisen, daß diese jüdischen Einflüssen so leicht zugängliche judenfreundliche Haltung das ist, was überwunden werden muß, weil sie auf kulturellem Gebiete in gutgläubiger Ahnungslosigkeit dem Judentum eine Stellung aufzurichten half, von der aus es dann politisch zum Generalangriff nicht nur gegen unsere europäische Kultur, sondern gegen unser gesamtes Dasein sich rüsten konnte.

Mendelssohns Verhältnis zu Bach

Wesen und Charakter eines Menschen sind in ihren Grenzen durch seine Erbanlagen ein für allemal festgelegt. Durch Erziehungsmaßnahmen kann das Hervortreten der einen, das Zurückdrängen der anderen Seite des Charakters begünstigt oder gehemmt werden; äußere Einflüsse können Anlaß dazu geben, daß das Betätigungsfeld in dieser oder jener Richtung gesucht wird. Aus diesen elementaren Tatsachen ergeben sich auch die Grenzen der Wirkungsmöglichkeit des Unterrichts für den werdenden Künstler. Sie ist zunächst rein formaler Art und kann nur unter der Voraussetzung das Wesen eines jungen Künstlers formen helfen, daß die Artverwandtschaft zwischen der künstlerischen Tradition einer Schule und dem Schüler von vornherein gegeben ist.

Der blutsmäßige Gegensatz zwischen Bach und Mendelssohn liegt so klar zutage, daß er weiter gar nicht zu erörtern ist. Immerhin ist aber auch die Frage nicht ohne

Bedeutung, ob Mendelssohn durch Zelter überhaupt mit Bachschem Geiste in Berührung gekommen ist, und diese Frage kann nicht ohne weiteres bejaht werden.

Bachs Musik ist der Ausdruck jener tiefinnerlichen, sieghaften deutschen Gläubigkeit, die einst, im Reformationszeitalter, unserem Volke einen so gewaltigen inneren Auftrieb gegeben, später aber, nach ihrer Verfälschung durch die Theologen der verschiedenen Richtungen, bei den Tonmeistern in Deutschlands Mitte und Norden eine letzte Zuflucht gefunden hatte. Bach selbst steht als letzter Verfechter dieser Gläubigkeit allein und unverstanden in einer Zeit, in welcher die Musik nicht mehr in den Dienst einer großen, zentralen Idee gestellt war, sondern, von einer blutleeren Ästhetik französischer Herkunft beherrscht, den Sonderwünschen einzelner Stände und Gruppen zu dienen hatte.

So war auch Bach in Norddeutschland der auf ihn folgenden Generation bis zu einem gewissen Grade fremd geworden. Er war nicht in Vergessenheit geraten, aber seine gewaltige Erscheinung war den kleineren Geschlechtern der Nachkommen etwas unheimlich geworden.

Das ist nicht zu verwundern, denn der Protestantismus der Zeit nach Bach ist an sich von einem ganz anderen Geiste beseelt gewesen, der, nicht zuletzt unter englischem Einfluß, aufklärerisch-judenfreundlich und alles andere als von wirklicher Gläubigkeit beseelt war. Als sich verschiedene Angehörige der Berliner Judenzirkel der protestantischen Konfession zuwandten, wurde die Sache noch schlimmer, und es kam, unter aktiver jüdischer Mitwirkung, schließlich zur Ausprägung jener für den Salon zurechtgemachten, etwas empfindsamen religiösen Pose, deren innerer Unwert gelegentlich von maßgebenden Theologen Berlins, z. B. von Schleiermacher, ohne weiteres zugegeben worden ist. Daß in Männern von der Art Forkels und gewiß auch Zelters ein guter Rest wirklicher Bachscher Tradition lebendig geblieben ist, darf ohne weiteres angenommen werden. Im großen und ganzen aber hielt man sich gerade in Berlin bei der Pflege der Bachtradition ganz überwiegend an die formal-technische

Bibliothek der Universität Erlangen

Seite seiner Kunst. In diesem Sinne hat wohl auch Zelter seinen Kompositionsunterricht gegeben, und so kam aus rein äußeren Gründen eine wirkliche Berührung und damit auch eine ernsthafte Auseinandersetzung Mendelssohns mit dem wahren Geiste Bachs gar nicht in Frage. Eben deshalb konnte es Mendelssohn leicht fertigbringen, eine Bachauffassung zur Geltung zu bringen, die mit dem großen deutschen Meister nichts mehr zu tun hatte.

Wie in der Leipziger Thomasschule, so wurden auch in Berlin unter Zelter die Bachschen Motetten des öfteren gesungen. Die deutsche Musikwelt war insbesondere durch Forkel seit etwa 1800 mit Nachdruck auf die gewaltige Größe Bachs hingewiesen und zu ehrfurchtsvoller Pietät gegen diesen Meister gestimmt worden. Zögernd zwar, doch in steigendem Maße ging man in Deutschland daran, vergessene Werke des großen Thomaskantors wieder ans Licht zu bringen. Zelter ging an eine Neuaufführung der Matthäuspassion heran, wurde aber durch Krankheit daran verhindert, diese Aufführung selbst zu leiten, und er ließ sich bereden, Mendelssohn die Direktion zu überlassen.

Dieses Zugeständnis war von weittragenden Folgen begleitet. Jüdischer Verdrehungskunst gelang es, die Sache so darzustellen, als ob die Initiative zu dieser Neuaufführung von Mendelssohn ausgegangen wäre, um auf diesem Wege für den anmaßenden jüdischen Anspruch auf die Verwaltung deutschen Kulturgutes eine Begründung zu schaffen.

Von der typisch jüdischen Art dieser „Verwaltung“ gibt die Mendelssohnsche Wiedergabe der Matthäuspassion einen klaren Begriff. Durch radikale Streichungen und Umstellungen wurde das Bachsche Werk geradezu verstümmelt; die Orchesterbesetzung erfuhr willkürliche Änderungen, ja, einzelne Stellen wurden von Mendelssohn völlig neu instrumentiert. So erhielten die Deutschen ein völlig entstelltes Bild von einem seiner allergrößten musikalischen Kunstwerke und darüber hinaus von seinem Schöpfer, und es bedurfte generationenlanger Arbeit

deutscher Musiker und Musikgelehrter, bis eine einigermaßen befriedigende Richtigstellung dieser jüdischen Verfälschung erreicht war.

Der äußere Erfolg dieser Mendelssohnschen Aufführung war natürlich sehr groß. Dafür sorgte schon die Reklame der Berliner Judenschaft, die ja an sich schon seit langem das kulturelle Leben der preußischen Hauptstadt beherrschte, und Mendelssohn als ihr Repräsentant wurde mit einem Glorienschein umgeben, der ihm in keiner Weise zukam, der aber wesentlich dazu beitrug, bei den Deutschen den Glauben an eine vermeintliche künstlerische Feinfühligkeit des Juden zu erwecken und wachzuhalten.

Und wie mit der Matthäuspassion, so verfuhr Mendelssohn auch mit anderen Werken Bachs in einer erschrekkend pietätlosen und verständnislosen Weise. Man kann hier nicht einwenden, daß die Zeit für eine getreue Wiedergabe dieser Kompositionen nicht reif gewesen sei, ja, daß vielfach sogar die technischen Möglichkeiten gefehlt hätten. Daß der deutsche Norden so stark, wie dies tatsächlich geschehen ist, dem Geiste der Bachschen Tradition entfremdet war, ist ja gerade zum wesentlichsten Teil dem Einbruch des Judentums in das deutsche Kulturleben zuzuschreiben.

Welche Möglichkeiten sich trotz dieser Zeitlage für ein wirkliches Verständnis Bachs damals ergaben, zeigt sich deutlich an dem Gegenbeispiele Robert Schumanns, dessen Stil die Ergebnisse eines produktiven Bachstudiums immer wieder erkennen läßt. Und wenn es auch an sich ein bedenkliches Unterfangen war, zu den Soloviolinsonaten Bachs eine Klavierstimme zu setzen, so zeigt sich doch eine abgrundtiefe Kluft zwischen den ehrlich um eine Bewältigung des Problems ringenden Begleitungen Schumanns und der aalglatten Bearbeitung der Chaconne durch Mendelssohn. Und die Choralsätze Mendelssohns, die Figurationstechnik seiner Präludien, der Aufbau seiner Fugen stehen in ihrer äußerlichen Glätte im denkbar schärfsten Gegensatz zu der Herbheit und Tiefe der entsprechenden Sätze Bachs.

Der krasse Gegensatz, in dem Mendelssohn zu Bach steht, zeigt sich wohl nirgends deutlicher als in Mendelssohns Oratorien. Dabei kann noch erinnert werden an die Tatsache, daß das Oratorium seit seiner Einbürgerung in Deutschland, d. h. also seit dem durch die Händelpflege veranlaßten Aufstieg der bürgerlichen gemischten Chorvereine, an sich schon in den damaligen Neuschöpfungen der Spohr, Schneider usw. eine recht blasse Färbung angenommen hatte. Aber die Oratorien Mendelssohns überbieten das hier an Unklarheit der Grundhaltung Gegebene weit; nirgends vorher sind die Grenzen zwischen kirchlicher und weltlicher Kunst in der Gattung des Oratoriums derart verwischt worden wie bei Mendelssohn, und auch die naheliegende Berührung mit dem Händelschen Vorbild kommt in Wirklichkeit nicht zustande; es ist schon so, daß es sich um eine Mischgattung reinster Art handelt, die ja bereits Schumann in seiner Besprechung des „Paulus“ festgestellt hat, aber nicht allein um eine Mischgattung in Hinsicht auf den Aufbau und die Gesamtgestaltung, sondern auch im Hinblick auf den musikalischen Stil, der neben polyphonen Sätzen und stilistisch verfehlten Choraleinlagen eine allzu populäre Tonsprache bringt, deren Zweck allerdings ohne weiteres ersichtlich ist: Reklame für das Judentum. Denn der Held des einen der Mendelssohnschen Oratorien ist der jüdische Prophet Elias, der des anderen jener Apostel Paulus, der in das junge Christentum die rabbinische Denkweise eingeführt hat.

So ergibt sich, von welcher Seite aus wir das Verhältnis Mendelssohns zu Bach und dessen Welt auch betrachten mögen, eindeutig dasselbe Bild: eine mehr oder minder geschickte Aneignung des Formalen unter gleichzeitiger Verfälschung des Wesens des übernommenen deutschen Kulturgutes, wobei durch entsprechende Vorbereitung und durch propagandistische Maßnahmen dafür gesorgt ist, daß der Umwelt diese Verfälschung nicht zum Bewußtsein kommt.

Es bedurfte jahrzehntelanger Arbeit ehrlicher Deutscher, um Bach aus der Mißdeutung Mendelssohns und

seiner Schule wieder loszulösen. Bach ist wieder der Unsere geworden, aber nicht weil, sondern obgleich Mendelssohn mit seiner Wiedererweckung geschichtlich verknüpft ist.

Mendelssohn als Interpret klassischer deutscher Werke

Daß Mendelssohns Wiedergabe der Werke Bachs von den Zeitgenossen ohne weiteres anerkannt wurde, hat — abgesehen von der jüdischen Kunst der Reklame — seinen Grund darin, daß den Leuten eine andere Auffassung Bachs ja überhaupt nicht bekannt war und daher niemand auf den Gedanken kam, Zweifel in die Richtigkeit der Mendelssohnschen Auffassung zu setzen.

Anders lag die Sache bei den Werken der späteren klassischen Meister, insbesondere Beethovens, die in ununterbrochener Folge immer wieder gespielt wurden und für deren tiefere Auffassung in Norddeutschland z. B. E. T. A. Hoffmann in seinen berühmt gewordenen Besprechungen Beethovenscher Werke erfolgreich gewirkt hatte. Hier galt es, eine Auffassung durchzusetzen und als einzig richtig erscheinen zu lassen, die von dem, was die Meister gewollt und was selbst in vielen Aufführungen von nur handwerklicher Tüchtigkeit praktisch gezeigt worden war, erheblich abwich.

Man rechnete es Mendelssohn als Verdienst an, daß er so intensiv die Werke der deutschen Klassiker gepflegt habe. Demgegenüber ist zu fragen, was Mendelssohn denn sonst als Gewandhausdirigent in Leipzig hätte aufführen sollen? Denn jüdische Musik gab es damals in Deutschland außer seiner eigenen nicht viel, und die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens waren bereits unveräußerlicher Besitz der deutschen Nation geworden. Das jüdische Interesse verlangte darum nicht so sehr ein Verschwinden dieser Werke aus den Konzertprogrammen, als eine Art der Aufführung, die in Äußerlichkeiten steckenblieb und die tieferen Werte dieser Werke verschleierte.

Daß eine in unserem eigenen Volke sichtbar gewordene Schwäche die Voraussetzung dafür bildete, daß diese Entwicklung eintreten konnte, ist nach dem oben Gesagten ohne weiteres als wahrscheinlich anzunehmen. Der hier in Frage kommende schwache Punkt ist das Aufkommen jenes oberflächlich virtuosen Geklingels, das, wie wir sahen, zwar nicht unmittelbar jüdischen Ursprungs ist, aber von den Juden aufs stärkste begünstigt wurde. Die unmittelbare Folge davon war ein Abreißen der deutschen Vortragstradition, das aber an sich noch nicht gefährlich zu werden brauchte, wie ein Beispiel aus Richard Wagners Dresdener Kapellmeisterpraxis zeigt. An der Dresdener Oper war in kurzer Zeit die Webersche Freischütz-Tradition verlorengegangen; als aber Wagner den Freischütz neu einstudierte, hat er aus sicherem musikalischem Instinkt das Richtige aus sich heraus wiedergefunden, so daß ein alter Orchestermusiker zu ihm sagte: „Jetzt höre ich es zum ersten Male wieder richtig.“ Die entscheidende Gefahr lag also in dem Unsicherwerden des unmittelbaren musikalischen Gefühls, das unmittelbar auf die jüdische Salonästhetik zurückzuführen ist und immerhin einen wesentlichen Teil der deutschen Musiker auf eine falsche Bahn brachte, und zwar gerade die an führender Stelle Stehenden. Die handwerklich tüchtigen Dirigenten deutscher Abstammung, die indes meist nicht an die ersten Posten gelangten, haben zwar vielfach nicht die ganze Tiefe der großen deutschen Musik auszuschöpfen vermocht, aber nach Richard Wagners Zeugnis sich doch, was sehr wesentlich ist, von den Unarten der Mendelssohnschen Schule freigehalten.

Was den solistischen Instrumentalvortrag betrifft, so ist vor allem von der Pariser Virtuosenschule, die mit Juden reichlich durchsetzt war, die ausschließliche Betonung der rein technischen Fertigkeit durchgesetzt worden. Aber wenn auch diese „Pariser“ zunächst allein sichtbar im Vordergrunde stehen: hier ist der entscheidende Punkt gegeben, an dem die Verbindung Mendelssohns mit dieser internationalen Judengesellschaft deutlich wird. Viele dieser in Paris ansässigen jüdischen

Virtuosen waren nicht nur Gäste im Mendelssohnschen Hause, sondern haben auch mit Mendelssohn zusammen musiziert, und alles deutet darauf hin, daß beide Teile in einer auch musikalisch gesehen herzlichen Übereinstimmung sich befanden. Dabei haben die Pariser Virtuosen im allgemeinen ihre eigenen, musikalisch ärmlichen, rein auf den spielerischen Effekt zugeschnittenen Kompositionen gespielt, während durch Mendelssohn die leere Glätte des Vortrages auch auf die Wiedergabe wertvoller deutscher Musik übertragen wurde. Und das war das weitaus Gefährlichere. Jedenfalls führte diese Entwicklung eindeutig dahin, daß der Nurtechniker höher gestellt und bewertet wurde als der Künstler, der die technischen Voraussetzungen zwar auch in vollem Maße erfüllt, seine Technik aber in den Dienst des Kunstwerkes stellt. Man vergleiche z. B. aus späterer Zeit die Art und Weise der Verhimmelung des jüdischen Klaviervirtuosen Karl Tausig, demgegenüber der große deutsche Künstler Hans v. Bülow nur als Stern zweiter Größe galt, obwohl er als Techniker sicherlich hervorragend war und darüber hinaus geradezu fanatisch für die Reinheit der deutschen Kunst als Spieler wie als Erzieher sich eingesetzt hat.

Im Sinne dieser jüdischen Gesamttendenz ist auch das Wirken Mendelssohns als Pianist und Dirigent aufzufassen. Seinem Klavierspiel wird Flüssigkeit und Glätte nachgerühmt, und daß er auch als Dirigent gerade diese Seite des Vortrags in den Vordergrund stellte, ergibt sich aus seinen eigenen Äußerungen, die Richard Wagner in seiner Schrift „Über das Dirigieren“ wiedergibt. Sobald es sich aber um die Dinge handelt, die uns Deutschen als die letztlich entscheidenden gelten, um die organische, sinngetreue Wiedergabe des Kunstwerkes, finden wir immer wieder Zeugnisse von Deutschen, die uns zumindest sehr nachdenklich zu stimmen geeignet sind. Schumann bezeugt z. B., daß Mendelssohn den ersten Satz von Beethovens Neunter Symphonie so schnell genommen habe, daß er geradezu entstellt wurde. Und Richard Wagner berichtet über eine Aufführung der Achten Symphonie Beethovens, daß Mendelssohn fast wie nach Laune

„hie und da ein Detail herausgriff und am deutlichen Vortrage desselben mit einer gewissen Obstination arbeitete, was diesem einen Detail vortrefflich zustatten kam, daß ich nur nicht recht begreifen konnte, warum er dieselbe Aufmerksamkeit nicht auch anderen Nuancen zuwendete.“ Im übrigen äußerte sich Mendelssohn zu Wagner, daß ein wahrhaft guter Vortrag doch etwas Seltenes sei, und daß man daher die Mängel des Vortrages am besten dadurch verdecke, daß man möglichst rasch darüber hinweggleite.

Wagner führt in diesem Zusammenhang eine ganze Reihe von Anhaltspunkten an, die darauf schließen lassen, daß Mendelssohn diese seichte Art des Orchestervortrages nicht nur selbst gepflegt, sondern mit Erfolg als allgemein gültig durchzusetzen versucht hat. Insbesondere in England ist seine Art zu musizieren weithin durchgedrungen, also gerade in dem Lande, das sich am frühesten jüdischer Denkungsart zugänglich gezeigt hat. Aber auch in Deutschland hat Mendelssohns Vortragsweise weitreichende Nachwirkungen gehabt. Das unter Mendelssohns Leitung stehende Leipziger Konservatorium war lange Zeit die für die Ausbildung des musikalischen Nachwuchses maßgebende Unterrichtsanstalt. Hier waltete ausschließlich Mendelssohnscher Geist, und unter seinem Einfluß wurde Leipzig zum Mittelpunkt des Musikjudentums in Deutschland ausgebaut.

Dies hat die schwerstwiegenden Folgen gezeitigt; war doch das Leipziger Konservatorium nicht nur zeitlich, sondern lange Zeit hindurch auch dem Range nach die erste musikalische Berufsausbildungsanstalt in Deutschland. Wohl haben hier zu Anfang wie später treffliche deutsche Musiker, wie Schumann, Moritz Hauptmann usw., verdienstvoll im Sinne deutscher Tradition gewirkt; aber auf manche, wie Karl Reinecke, hat doch die jüdische Manier irgendwie im ungünstigen Sinne eingewirkt, so daß dabei jener trockene „Akademismus“ herauskam, der nicht ohne Grund so lange Zeit hindurch Anlaß zu scharfer Gegnerschaft lebendig empfindender deutscher Musiker gab.

Noch viel gefährlicher aber als diese mehr nur störende Einwirkung war die tatsächliche Machtstellung jüdischer Lehrer, die auf manchen Gebieten die Entwicklung geradezu endgültig in das jüdische Fahrwasser leiteten. Nur einiges davon sei hier herausgegriffen.

Der jüdische Geiger Ferdinand David wurde durch Mendelssohns Protektion zum angesehensten Violinlehrer seiner Zeit in Deutschland. Er, der Schüler Spohrs, hat aber damit die bisherige deutsche Geigerschule zu einer rein jüdischen gemacht. Durch seinen jüdischen Schüler Josef Joachim wurde diese jüdische Machtstellung noch wesentlich weiter ausgebaut mit dem Endergebnis, daß schließlich in unserer Zeit der jüdische Geiger Flesch, ein Hauptvertreter dieser „deutschen" Geigerschule, den Deutschen zugunsten der Juden die ursprüngliche geigerische Begabung überhaupt absprechen konnte. Wohin das führte, wird blitzartig erhellt durch einen Ausspruch, den seinerzeit nach einem Konzert des judenstämmigen Fritz Kreisler unser unvergeßlicher Felix Berber in meiner Gegenwart tat: „Der Mann könnte der König aller Geiger sein; dabei ist er nur der König aller Kaffeehausgeiger." Freilich, Kreisler konnte als Judenstämmling nicht anders spielen; aber daß die süßliche Kaffeehausgeigerei mit ihrer entnervenden Wirkung ausschließlich auf jene jüdischen Geiger zurückzuführen ist, ist mit diesem Satze deutlich genug ausgedrückt.

Aber damit nicht genug: ganze Generationen deutscher Musiker und Musikfreunde haben die altklassische italienische Kammermusikliteratur ausschließlich durch Davids „Hohe Schule des Violinspieles" und damit in einer jüdischen Bearbeitung kennengelernt; zu den Violinkonzerten unserer deutschen Klassiker werden zum Teil heute noch die Joachimschen Kadenzen gespielt, weil angeblich kein Ersatz dafür zu finden ist; deutsche Geiger haben wohl auch Kadenzen geschrieben, wie z. B. Bernhard Molique, aber diese liegen irgendwo als Manuskripte, nicht einmal der Nachprüfung auf ihren Wert zugänglich. Rechnen wir noch hinzu die ungeheure Machtstellung, die sich späterhin allein ein Josef Joachim durch seinen

Einfluß auf Brahms, durch seine Stellung als Leiter der Berliner Musikhochschule usw. zu sichern verstand, dann können wir uns eine ungefähre Vorstellung davon machen, wie tief von einem einzigen Punkt aus der jüdische Kulturparasit in unser Leben sich eingefressen hat.

Doch zurück zu Mendelssohn selbst. Seine Vortragsart ist nicht irgendeine zufällige Eigentümlichkeit von verhältnismäßig untergeordneter Bedeutung, sondern sie ist zutiefst im Wesen der Juden begründet. Unfähig, den lebendigen Organismus eines deutschen Kunstwerkes zu erfassen, bleiben dem Juden eigentlich nur zwei Möglichkeiten seiner Wiedergabe. Die eine Möglichkeit besteht darin, daß das Werk in gleichmäßigem Flusse heruntergespielt wird, was ja Mendelssohn oft genug getan hat. Damit aber wird das Kunstwerk bagatellisiert. Oder aber, der Jude geht an das Kunstwerk so heran, wie es der Rabbiner mit dem „Gesetz" macht, das in eine Unzahl einzelner Vorschriften aufgelöst, ja sogar vom einzelnen Worte aus untersucht wird. In entsprechender Weise hebt der jüdische Dirigent oder Instrumentalist aus dem Kunstwerke, das er wiederzugeben hat, ohne Rücksicht auf den großen Zusammenhang bestimmte Einzelheiten heraus, während er über andere, vielleicht wichtigere Dinge flüchtig hinweggeht. Damit aber wird das deutsche Kunstwerk in seine Einzelbestandteile aufgelöst, es wird atomisiert und damit ebenso entstellt und verfälscht wie durch das flüchtige Herunterspielen. Daß die Wiederzusammensetzung des Ganzen aus den einzelnen Stücken dem Juden nicht mehr gelingen kann, werden wir am Beispiel Gustav Mahlers erkennen.

Über diese rein musikalische Seite der Sache hinaus ist Mendelssohns Dirigententum auch in anderer Hinsicht für die Zukunft von schwerwiegenden Folgen gewesen. Vor ihm war es in Deutschland nahezu eine Selbstverständlichkeit gewesen, daß jeder Kapellmeister irgendwie von der Pike auf diente, d. h. daß er zunächst als ein Glied einer Gemeinschaft wirkte, zu deren Leitung er später berufen werden sollte. Mendelssohn dagegen, der verwöhnte Sohn reicher Eltern, hatte das nicht nötig. Er

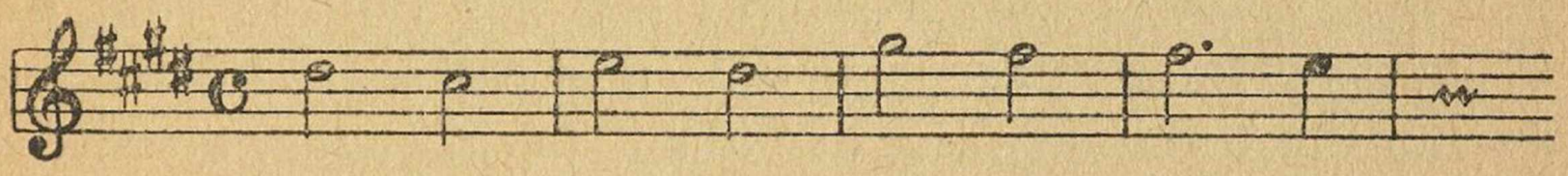
tritt von außen her an das Orchester heran, ohne jemals mit diesem Klangkörper vorher innerlich zusammengewachsen zu sein. Auch hierin hat er Schule gemacht, und seit seiner Zeit wächst die Zahl der Dirigenten, die lediglich vom Klavier her zur Orchesterleitung kommen, gewaltig an, und zwar wirklich nicht zum Vorteil eines gedeihlichen Zusammenarbeitens zwischen Dirigent und Orchester. Hier liegt der Grund, aus dem heraus die soziale Entwicklung des Standes der Orchestermusiker in neuerer Zeit zu erklären ist. Der Musiker, der sich von einem aus seinen Reihen herausgewachsenen Dirigenten willig zu angespannter Probenarbeit heranziehen und auch einmal grob anfahren läßt, wird verständlicherweise sofort aufsässig, wenn er den Verdacht hegen muß, daß die Proben nicht für das Orchester, sondern für den Dirigenten notwendig sind, er wird mißmutig, wenn der Dirigent ihm als Angehöriger einer sozial höherstehenden Klasse, womöglich noch in arrogantem Tone gegenübertritt und für seine soziale Lage irgendein Verständnis aufzubringen nicht imstande ist. Wenn nun der Kapellmeister, wie das seit Mendelssohn in unzähligen Fällen zutraf, gar noch einer fremden Rasse angehört, dann wird die Kluft zwischen Dirigent und Orchester unüberbrückbar. Die Folge dieses Tatbestandes war denn auch eine erschreckende politische Radikalisierung des Standes der Orchestermusiker nach der marxistischen Seite hin, die großenteils Hand in Hand ging mit einem Nachlassen des Willens zur Leistung.

Mendelssohn als Komponist

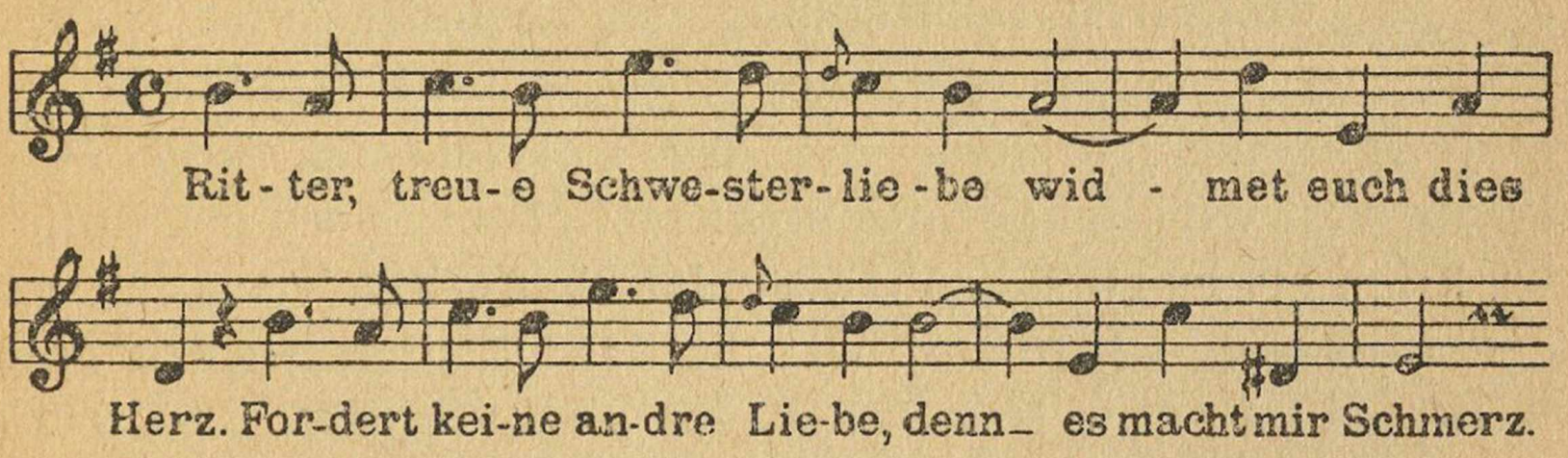
Die Gründe für das frühzeitige Berühmtwerden des Komponisten Mendelssohn sind bereits aufgezeigt worden: die jüdische Reklame in Verbindung mit dem Charakter seiner Musik, die an die durch den jüdischen Einfluß kraftlos gewordene deutsche Bürgerlichkeit appelliert. In letztgenannter Hinsicht steht nun Mendelssohn unter den jüdischen Komponisten, soweit sie überlieferten

Formtypen der ernsten Musik sich zuwenden, so ziemlich allein da; und auch in der Hinsicht bildet er eine gewisse Ausnahmeerscheinung, daß er sich nicht in demselben Ausmaße der typisch jüdischen Formelhaftigkeit bedient wie die meisten seiner Rassegenossen. Damit ist aber noch keineswegs gesagt, daß Mendelssohns Musik in irgendeiner Hinsicht etwa unjüdisch wäre; der jüdische Kern ist bei ihm nur nicht ganz so leicht festzustellen wie in anderen Fällen. Das liegt nicht zum geringsten Teile daran, daß Mendelssohn (und hier ist er mit dem Lyriker Heine zu vergleichen) sich um die Erlernung der Grammatik unserer Sprache mehr bemüht hat als andere Juden. Aber das Wesen unserer Musik bleibt ihm trotzdem verschlossen.

Wenn dies in der Erfindung der Grundmotive (aber nicht darüber hinaus) nicht so klar am Tage liegt, dann ist es der Tatsache zuzuschreiben, daß er aus deutschem Erfindungsgut in oft sehr großzügiger Weise „entlehnt“ hat, wie oben bereits angedeutet. So stammt das schöne zweite Thema der Sommernachtstraum-Ouverture



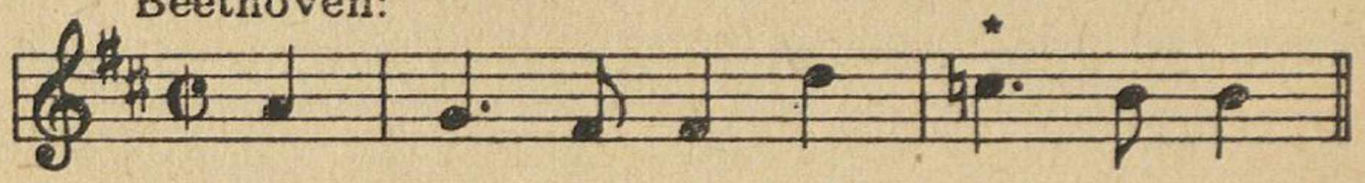
aus der Ballade „Ritter Toggenburg“ des schwäbischen Kleinmeisters Johann Rudolf Zumsteeg:



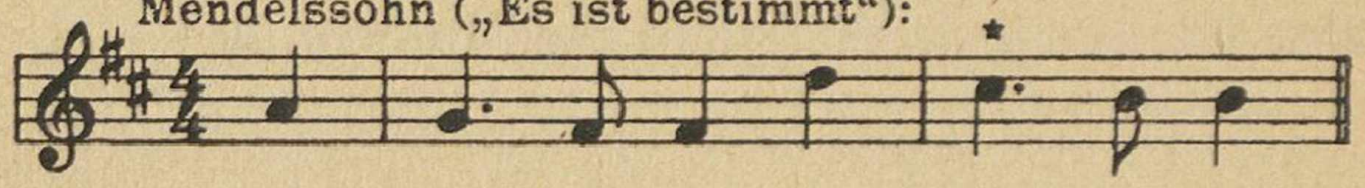
Hier ist der Hauptgedanke wenigstens unverändert übernommen; wir finden aber auch Fälle einer ausgesprochenen Vermauschelung deutscher Vorbilder. Mendelssohn hat zwar, wie aus einer Tagebuchnotiz Schumanns hervorgeht, eingestanden, daß er den letzten Satz

von Beethovens Neunter überhaupt nicht verstanden habe. Das hinderte ihn aber nicht, ein Motiv aus diesem Satze zu plündern und dessen kräftigen Quartvorhalt in einen schmachtenden Vorhalt der übermäßigen Quarte umzuwandeln und das lebendige Tempo in süßlicher Weise zu verschleppen.

Beethoven:



Mendelssohn („Es ist bestimmt"):



Eine nicht unerhebliche Anzahl Mendelssohnscher Themen entstammt einer Sphäre, die mit der Welt der deutschen Klassik nichts zu tun hat, nämlich der französischen Ballettmusik. Hierher gehört z. B. der Hauptgedanke der Sommernachtstraum-Ouverture, das Scherzo und bis zu einem gewissen Grade auch der „Trauermarsch" der Schottischen Symphonie. In der Hauptsache aber sind die Grundmotive Mendelssohns aus der typisch romantischen Form, dem Liede, geholt, und von hier aus wollen wir an die Untersuchung der Frage herangehen, ob Mendelssohn wirklich die Form souverän beherrscht hat, wie seine Lobredner immer behaupten.

Da sehen wir nun freilich, wie Mendelssohn bereits in der unmittelbaren Fortsetzung des Grundmotives regelmäßig zu versagen pflegt, d. h. er kommt sehr bald in eine rein mechanische Art der Fortsetzung, und aus Mangel an wirklicher Schöpferkraft redet er weiter, ohne wirklich etwas zu sagen. Das zeigt sich teilweise schon in der kleinsten Liedform, wie in der zweiten Hälfte der Komposition von Heines „Leise zieht durch mein Gemüt"; erst recht aber in größeren, aus liedhaften Anfängen heraus weitergesponnenen Themen, wie etwa dem Hauptthema des ersten Satzes der Schottischen Symphonie. Er kommt dabei von faden Wiederholungen des Grundmotivs oder eines Teiles desselben nicht los, und wie wenig ihm die Erfindung wirkungsvoller Gegenmotive

gelingt, ergibt sich aus einem Vergleich des angeführten Sommernachsttraum-Themas mit dem Zumsteegschen Vorbild. Bei Zumsteeg erscheint der achttaktige Satz durch ein Gegenmotiv wohlausgewogen; Mendelssohn wiederholt sein Motiv, um es dann allerdings in anderer Art fortzusetzen. Aber was da erscheint, ist lediglich eine belanglose Konversationsformel ohne greifbaren motivischen Kern.

Greifen wir vollends ein Mendelssohnsches Thema heraus, das aus anderer als liedmäßiger Motivbildung entspringt, dann zeigt sich ein noch viel deutlicheres Versagen. Ein klares Beispiel dafür bietet die Hebridenouverture. Das Taktmotiv, mit dem dieses Stück einsetzt, verlangt gebieterisch eine solch weit ausgreifende Entwicklung, und gerade derart kurze Gedanken bilden bei den deutschen Meistern oft genug den Ausganspunkt für eine ganz besonders weit ausgreifende Formgestaltung. Statt dessen erscheinen bei Mendelssohn Wiederholungen des Grundmotives auf verschiedenen Stufen; der kurze Ansatz zu einer Steigerung wird sofort abgebrochen, und da, wo man das Hinstreben auf einen Höhepunkt erwartet, erscheint fast unvermittelt eine einfache Verlegenheitskadenz.

Wir sehen, auch bei Mendelssohn bricht die typisch jüdische Neigung zu rein formelhafter Wiederholung immer wieder durch. Sie liegt nicht so klar zutage wie bei anderen jüdischen Komponisten, aber sie ist bei einiger Aufmerksamkeit doch immer wieder leicht zu erkennen. Im Grunde ist auch ihr Sinn der gleiche wie bei anderen Juden und unterscheidet sich von äußerlich ähnlichen Erscheinungen der deutschen Musik grundlegend dadurch, daß in deutscher Musik jede Motivwiederholung irgendwie mit einer Steigerung oder auch einmal mit einem Absinken verknüpft ist, also im Rahmen des Gesamtaufbaues Sinn und Bedeutung hat, während sie bei den Juden regelmäßig auf gleicher Gefühlsebene bleibt. Das aber ist kennzeichnend für die Musik des Orients, die ihrer ganzen Art nach durchaus formelhaft gestaltet ist. Hier liegt also ein Merkmal ausgesprochen asiatischer

Herkunft vor, das bei uns von den Juden in einem ganz bestimmten Sinne angewendet wird. Mag bei ihnen auch bisweilen eine solche Wiederholung unbewußt sich einschleichen, bisweilen als Verlegenheitsmittel zur Füllung des Formelschemas angewendet werden, in der Hauptsache handelt es sich doch um eine Übertragung magischer Beschwörungsformeln des Orients in unseren Bereich. Denn wie auch im einzelnen solche Wiederholungen bei uns wirken mögen, eines bleibt immer gleich: eine Formel, die so unablässig wiederholt wird, prägt sich dem Hörer unauslöschlich ein und will ihm nicht mehr aus dem Kopfe gehen. Und damit hat der Jude seinen Zweck erreicht: seine Musik ergreift Besitz von den Menschen selbst wider deren Willen.

Daß unter solchen Voraussetzungen eine Weiterbildung oder auch nur eine Bewahrung des klassischen deutschen Formprinzips nicht in Frage kommen konnte, ist klar.

Zwischen organischer Formgestaltung deutscher Art und jüdischer Formkonstruktion besteht ein unüberbrückbarer Gegensatz. Der schöpferische deutsche Genius gestaltet ein Kunstwerk als Kosmos, der eine lebendige Einheit bildet, eine klare Gliederung aufweist, und in dem jede Einzelheit trotz ihrer eigenständigen Bedeutung in das Ganze sich einordnet. Der Jude aber, unschöpferisch wie er ist, vermag nie die Einheit eines Ganzen auch nur zu sehen, geschweige denn selbst zu gestalten. Für ihn löst sich das Ganze in eine Unmenge selbständiger Einzelheiten auf, die höchstens durch künstliche Mittel, niemals aber organisch miteinander verbunden sind. Das ist für alle aus dem Judentum stammenden Erscheinungen kennzeichnend, und es ist im Grunde dasselbe, ob die Urheber des Talmud das „Gesetz“ in eine unübersehbare Menge von Einzelvorschriften aufteilen, ob ein Moses Mendelssohn den geordneten Gang philosophischen Denkens durch geistreich sein sollende Einzelsätze stört, oder ob ein Felix Mendelssohn rein verstandesmäßig aus dem Schaffensprinzip deutscher Tonmeister ein totes Formschema mechanisch herausdestilliert.

Dieser formale Schematismus steht schon in den einfachen Liedformen in deutlichem Gegensatz zu der deutschen Art wirklicher Formgestaltung. Während selbst hier bei den deutschen Meistern ein lebendiges, rhythmisches Auf und Ab zu finden ist, kommt bei Mendelssohn in der Hauptsache nur ein Verweilen auf derselben Gefühlsebene in Frage, ja unter Umständen ergibt sich gegen den Schluß ein deutliches Absinken (nicht etwa ein beabsichtigtes Verklingen). Um so mehr muß Mendelssohn versagen, wenn er sich an die großen Formen der klassischen Überlieferung heranwagt. In der deutschen Klassik sind die symphonischen Formen und ihre Verwandten durch weitgespannte Atembögen gekennzeichnet, zu denen die Mendelssohnsche Kurzatmigkeit in krassem Gegensatz steht.

Daß unter solchen Voraussetzungen eine Weiterbildung oder auch nur eine Bewahrung des klassischen deutschen Formprinzips nicht in Frage kommen konnte, sondern nur seine Erstarrung und Versteinerung, ist klar. Die sogenannte Sonatenform ist selbst für die kleineren Zeitgenossen unserer klassischen Meister eine lebendige Angelegenheit gewesen, sie war die selbstverständliche Art, sich musikalisch auszudrücken; ihr Verlauf ist daher auch wohl in großen Zügen festgelegt, läßt aber im einzelnen dem Gestalter unendlich viele Möglichkeiten der Abwandlung offen. Sonst wäre es nicht denkbar, daß der Grundzug des Aufbaues derselbe bleibt, ob Haydn sich auf ein einziges Thema konzentriert oder Mozart gelegentlich einmal drei oder vier Themen aufstellt.

Erste Ansätze zu einer Erstarrung des klassischen Aufbauprinzips finden wir freilich schon vor Mendelssohn; da und dort erscheint bereits die Form nicht mehr als Hülle eines lebendigen Organismus, sondern als eine überlieferte Norm, die den freien Gestaltungswillen einengt. Mendelssohn selbst aber blieb es vorbehalten, die Schematisierung zum Prinzip zu erheben, da ihm als Juden auf andere Weise ein Zutritt zu der klassischen Formenwelt gar nicht möglich war. Diese Tendenz zur

Schematisierung war geeignet, einen offenkundigen Mangel an Gestaltungskraft zu verdecken. Vom Verdecken eines Mangels aber zum Hervorheben eines Vorzuges ist für den Juden nur ein kleiner Schritt.

Wenn das deutsche Bürgertum in der Zeit einer finsteren Reaktion, die jede großzügige Regung und Ideengestaltung zu unterdrücken strebte, sich in die Enge des Hauses und in die liebevolle Pflege einer Welt kleiner Individualgefühle zurückzog, so ist das verständlich, und daraus ist es auch zu erklären, daß die Musik Mendelssohns, die immer in kleinen Einzelheiten sich erschöpft und der Empfindsamkeit und resignierten Melancholie so sehr schmeichelt, als eine Leistung von besonderem Werte empfunden wurde, eben weil sie dieser, vom Judentum ja so sehr geförderten Schwäche des Bürgertums entgegenkam. Das kann uns aber nicht daran hindern, die tiefe Kluft aufzuzeigen, die diese Musik von der unserer deutschen Meister unüberbrückbar trennt.

In der Entwicklung der deutschen Musik erkennen wir immer wieder das Bestreben, einen monumentalen Ausdruck deutschen Empfindens zu gestalten. Verwirklicht ist dieses Streben — ganz abgesehen von den großen Meistern älterer Zeit — nicht erst bei Beethoven, sondern bereits in den Werken der Reifezeit Haydns und Mozarts. Dazu gehört aber eine Formgestaltung, die klar und eindeutig eine Entwicklung zu entscheidenden Höhepunkten anstrebt, zwischen die Höhepunkte aber auch wieder Ruhepunkte einschaltet, um so in gleicher Weise den typischen Ablauf seelischer Vorgänge wiederzugeben und der Aufnahmefähigkeit des Hörers Rechnung zu tragen. Innerhalb eines Satzes hängen daher die Themen organisch miteinander zusammen, gleichviel ob aus dem Hauptthema ein Seitenthema sich entfaltet oder ob ein Gegenthema als Ausdruck gegensätzlicher Stimmung erscheint. Bei Mendelssohn ist weder von dem einen noch von dem anderen die Rede. Es erscheint eben einfach da, wo das Formschema es verlangt, ein neuer Gedanke, der sich an das Vorhergehende anreiht, ohne inneren Zusammenhang oder Kontrast (vgl. die Sommernachtstraum-

Ouverture, deren Themenfolge gewissermaßen eine Aufzählung der Stimmungselemente der Shakespeareschen Dichtung darstellt, oder gar die Melusinenouverture, in welcher der Sinn des „ritterlichen“ zweiten Themas im Vergleich zu dem Wellenthema des Anfangs überhaupt unverständlich ist, wenn man die Geschichte der schönen Melusine nicht kennt, und die Themen selber bedeuten in ihrer Zusammenstellung tatsächlich das, was Mendelssohn selbst einmal spöttisch geäußert hat, eine Mesalliance).

Wenn nun trotzdem bei Mendelssohn das Formgefüge noch nicht offenkundig auseinanderfällt, wenn z. B. durch die Tonartenfolge, durch kraftvolle Tuttis und dergleichen eine Gliederung im großen vorhanden ist, so ist das nicht ein Zeichen besonderer Gestaltungskraft, sondern lediglich ein Beweis dafür, wie gewaltig die Leistung unserer deutschen Musiker war, die diese Form so geschaffen haben, daß sie selbst durch mechanische Schematisierung nicht ohne weiteres zu zerstören war. Deshalb bleibt die Tatsache bestehen, daß der Sinn des klassischen Formenaufbaus bei Mendelssohn zumindest in offenkundiger Weise abgeschwächt ist, daß dieser in verblaßter Gestalt erscheint. Wenn auch die Deutschen der damaligen Zeit diese Schwäche Mendelssohns nicht empfanden, so scheinen sich doch die Juden darüber klar gewesen zu sein. Das zeigt die empörende Geschichte des wundervollen Schumannschen Violinkonzertes, das von dem jüdischen Geiger Joachim viele Jahrzehnte hindurch widerrechtlich der deutschen Öffentlichkeit vorenthalten worden ist mit der unerhörten Begründung, daß dieses Werk ein so bedenkliches Nachlassen von Schumanns Schaffenskraft zeige, daß seine Nichtveröffentlichung im Interesse von Schumanns Ansehen geboten sei. Welchen anderen Zweck konnte dieses unanständige Vorgehen haben als den, dem gerade von den jüdischen Geigern so aufdringlich in den Vordergrund geschobenen Mendelssohnschen Violinkonzert eine erdrückende Konkurrenz vom Halse zu schaffen?

Mit den vorstehenden Darlegungen dürfte die entschei-

dende Frage, ob Mendelssohns Wirken, im ganzen gesehen, der deutschen Musik förderlich gewesen ist oder nicht, eindeutig beantwortet sein. Die Nachprüfung des Falles hat ergeben, daß eine Förderung und Bereicherung der deutschen Musik durch Mendelssohn in keinem Falle gegeben ist, daß aber eine ganze Reihe von Punkten nachzuweisen sind, in welchen Mendelssohn schädlich, ja zerstörend gewirkt hat. Vor allem aber ist eines klargestellt, daß gerade Mendelssohn nicht als Einzelperson beurteilt werden darf, sondern daß sein Wirken nur im Zusammenhang mit den Bestrebungen des gesamten Judentums richtig abgeschätzt werden kann. Denn gerade er entstammt einer Familie, die in diesem Sinne von nicht zu unterschätzender grundsätzlicher Bedeutung zum Schaden unseres deutschen Volkes gewesen ist.

Und wenn heute noch immer Musiker und Musikfreunde es bedauern, daß ihre Lieblingskompositionen, die Sommernachtstraum-Ouverture, die Hebriden-Ouverture, das Violinkonzert usw., aus den Programmen verschwunden sind, so ist dem zuerst entgegenzuhalten, daß es unendlich viel bedauerlicher ist, daß hochbedeutende Werke deutscher Komponisten, wie das Schumannsche Violinkonzert, uns durch jüdische Machenschaften ganz verlorenzugehen drohten. Und zum zweiten ist festzustellen, daß vor 1914 allgemein in Musikerkreisen die Musik Mendelssohns nicht mehr ernst genommen wurde, daß man mit einem geringschätzigen Achselzucken über sie zur Tagesordnung überzugehen pflegte, und daß erst der unselige November 1918 diese Musik wieder in den Vordergrund stellte. Mendelssohn war, abgesehen von den „Liedern ohne Worte“ in den Musikmappen der höheren Töchter und von dem Chor „Wer hat dich, du schöner Wald“, vor dem ersten Weltkriege so gut wie vergessen. Erst die Juden der Nachkriegszeit haben versucht, ihn endgültig unsterblich zu machen. Machen wir uns ein für allemal von dieser jüdischen Suggestion los, daß der Verzicht auf Mendelssohn eine Verarmung unserer Musik bedeute.

MEYERBEER

Die von Schumann in seiner Hugenottenkritik vertretene Auffassung, daß Mendelssohn der Verfechter des guten, Meyerbeer aber der Hauptvertreter des schlechten, zerstörenden Prinzips sei, hat lange Zeit aufs stärkste nachgewirkt. Diese Gegenüberstellung beruht auf der psychologisch aus der Zeitlage heraus zu verstehenden Tatsache, daß Schumann wie alle, die ihm späterhin in dieser Auffassung gefolgt sind, instinktiv den Kern der Judenfrage erfühlt hatte, ohne im übrigen durch genauere Beobachtungen dieses Gefühl auch erkenntnismäßig zu unterbauen. Und so großen Auftrieb Schumanns Verurteilung Meyerbeers einem betonten Kampfe gegen das Schlechte und Unwahre in Kunst und Leben verliehen hatte, so sehr wurde dadurch das gefühlssichere Eintreten für das wirklich Echte und Wahre gehemmt, einzig und allein deswegen, weil es Mendelssohn gelungen war, seine deutsche und bürgerliche Tarnung auch den besten Deutschen glaubhaft zu machen. Meyerbeer aber bedurfte für seine Zwecke einer solchen Tarnung nicht; er konnte von vornherein als das auftreten, was der Jude ja immer ist, als der skrupellose internationale Geschäftemacher. Und so löst sich der scheinbar zwischen den beiden Musikjuden bestehende Gegensatz bei näherer Untersuchung des Falles in einen bloßen Unterschied mehr oder weniger nebensächlicher Merkmale auf, der keinesfalls seine Ursache in einer Verschiedenartigkeit der gesamten Veranlagung der beiden jüdischen Musiker hat.

Die Atmosphäre, in der beide aufgewachsen sind, ist nahezu dieselbe. Auch Meyerbeer entstammt einer in Ber-

lin ansässigen Bankierfamilie, in der, wenn auch nicht in demselben Umfang wie im Hause Mendelssohn, schöngeistige Interessen gepflegt wurden. Auch der Ausbildungsgang Meyerbeers ist in vielen Punkten demjenigen Mendelssohns zu vergleichen. Frühzeitige Anzeichen musikalischer Veranlagung bestimmten den Vater, seinem Sohn einen umfassenden Unterricht bei den besten zur Verfügung stehenden Lehrern geben zu lassen; die Ausbildung erfolgte wie bei Mendelssohn im Klavierspiel und in der Komposition. In dem letztgenannten Fache hat sogar Zelter eine Zeitlang Meyerbeers Ausbildung geleitet. Nur in einem Punkte ist ein Unterschied von größerer Bedeutung zwischen Meyerbeer und Mendelssohn festzustellen: während Mendelssohn bereits in jugendlichen Jahren entscheidende Erfolge errang, kam Meyerbeer erst in reiferen Mannesjahren zu voller Geltung. Meyerbeer gehört daher, obgleich beträchtlich älter als Mendelssohn, derselben geschichtlichen Epoche an wie dieser, ja vom Standpunkt der Gesamtentwicklung der Judenfrage gesehen sogar einem späteren Stadium.

Das spätere Durchdringen Meyerbeers hat vielleicht wesentlich seinen Grund in der verschiedenen Stellung, die die beiden der dramatischen Musik gegenüber eingenommen haben. Beide haben zwar frühzeitig sich auf dem Gebiete der Oper versucht. Sie mußten zunächst scheitern, weil die eigentliche dramatische Kunst der jüdischen Rasse wesensfremd ist, wie bereits Richard Wagner im „Judentum in der Musik“ in überzeugender Weise darlegt. Aber während Mendelssohn nach dem ersten Mißerfolg kurz entschlossen anderen Betätigungsgebieten sich zuwendet, unternimmt es Meyerbeer, in mehreren Etappen doch noch den Bühnenerfolg für sich zu erzwingen.

Die scheinbar im Vergleich zu Meyerbeer ernstere Haltung Mendelssohns hat sich in unserer Untersuchung keineswegs bestätigt. Die wesentlichen Charakterzüge sind hier wie dort dieselben. Bedenkenlosigkeit, Unfähigkeit zu echter und wahrer Leidenschaftlichkeit, Mangel an Ehrfurcht gegenüber großen Leistungen anderer, Regie

des Erfolges mit Mitteln aller Art kennzeichnen Mendelssohn ebenso wie Meyerbeer, weil alle diese Dinge wesentliche und unveränderliche Bestandteile des jüdischen Volkscharakters sind. Wenn Meyerbeers Frivolität nach außen hin auffälliger in Erscheinung trat, so liegt das in der Hauptsache daran, daß die äußeren Umstände eine Tarnung für ihn eben weniger notwendig erscheinen ließen. Bis zu einem gewissen Grade mag freilich auch der Unterschied der musikalischen Schule dabei mitgewirkt haben. Denn die Lehrer Mendelssohns waren immerhin in ihrer Gesamthaltung wesentlich ernster und strenger als diejenigen Meyerbeers, bei denen die damals auch in der deutschen Musik sich bemerkbar machenden Niedergangserscheinungen zum Teil bereits einen erheblichen Umfang angenommen hatten.

Kompositionstechnisch hatte Mendelssohn ausschließlich die Unterweisung Zelters genossen; Meyerbeer dagegen war von Zelter weg in die so ganz anders geartete Schule des Abtes Vogler übergegangen, den Mozart während seines Mannheimer Aufenthaltes kennengelernt, aber aus triftigen Gründen keineswegs ernst genommen hatte. Was Vogler an strenger musikalischer Durchbildung abging, das suchte er durch immer neue geistreiche Ideen zu ersetzen; darin liegt seine Beliebtheit als Lehrer begründet in einer von weltbürgerlichen Ideen angekränkelten Zeit, die auf meisterliches Können kein entscheidendes Gewicht mehr legte, dafür aber gerne von äußerlich blendenden Erscheinungen sich hinreißen ließen. Die Ehrfurcht vor Bach war für Zelter eine Selbstverständlichkeit gewesen; Vogler dagegen scheute sich nicht, Choralsätze von Bach in seinem Sinne und im Geschmacke seiner Zeit zu „verbessern“. So hat schon die äußere Umgebung Meyerbeer in eine andere Betätigungsrichtung gewiesen als Mendelssohn.

Als Meyerbeer daran ging, auf dem Gebiete der Oper sich zu betätigen, hatte diese Gattung bereits entscheidende Wandlungen durchgemacht, an denen das Judentum zwar nicht äußerlich sichtbar beteiligt war, die aber durchaus den jüdischen Zielen förderlich war und die

aufs engste mit den Umwälzungen zusammenhängt, die sich im Gefolge der von der judenhörigen Freimaurerei geleiteten französischen Revolution standen.

Welche Rolle das Singspiel (das Wort im weitesten Sinne genommen) bei der Vorbereitung dieser Revolution spielte, haben wir oben gesehen. Aber eines war doch geblieben: die Trennung der höfisch-gelehrten Oper und ihrer Verwandten, die nur für exklusive Kreise bestimmt war, von dem den breiten Massen des Publikums zugänglichen Singspiel. Nun aber begannen nicht nur diese Grenzen, sondern auch die Gattungen selbst sich zu verwischen. Italien hatte damit den Anfang gemacht, daß in immer steigendem Maße komische Elemente in die ernste Oper aufgenommen wurden und so die Mischgattung der „halbernsten Oper“ (opera semiseria) entstand. Der Schwerpunkt der Entwicklung der Oper verlagerte sich nun mehr und mehr von Italien nach Frankreich. Schon in Italien hatte man an lauten banalen Effekten und starken äußeren Kontrasten Gefallen gefunden. Die hier angebahnte Entwicklung wurde durch die Pariser Revolutionsoper stark begünstigt. Das Ergebnis der ganzen Entwicklung war, daß die beiden ehemals gegensätzlichen Typen der italienischen und der französischen ernsten Oper miteinander verschmolzen, so daß auch auf diesem Wege eine Mischung verschiedener Stile das Ergebnis war. Mehr und mehr sahen sich italienische Opernkomponisten genötigt, den Schauplatz ihres Erfolges in Paris zu suchen. Dabei wirken Männer wie Cherubini und Spontini durchaus im Sinne der Bewahrung einer edlen und ernsten Haltung. Nach dem Sturze Napoleons aber führt der Weg der Pariser großen Oper eindeutig zu einer Betonung des rein äußerlichen Effektes. Selbst Rossini, der noch am längsten die rein italienische Tradition mit Erfolg hatte wahren können, sah sich schließlich veranlaßt, dieser Entwicklung Rechnung zu tragen.

Damit aber erhält die Oper einen ausgesprochen internationalen Charakter, demgegenüber die auf nationaler Grundlage ruhende Oper mehr und mehr in die Verteidigung gedrängt wird. Zudem tritt mehr und mehr das

Streben nach äußerem Effekt in den Vordergrund, das von Richard Wagner als „Wirkung ohne Ursache“ bezeichnet wird, wobei aber nicht vergessen werden darf, daß mit dieser Effekthascherei ganz bestimmte Zwecke verbunden sind, unter denen die Sicherung des Publikumserfolges und damit einer möglichst hohen materiellen Ausbeute am ehesten sichtbar wird, aber keineswegs den einzigen Beweggrund darstellt.

Nur allmählich und zögernd treten die Juden aktiv in den Opernbetrieb ein, und es ist für die Literatenhaftigkeit des Juden kennzeichnend, daß die erste Spur des Juden in der Oper ihn als äußerlich gewandten Textverfasser zeigt, der zunächst, wie Mozarts Librettist da Ponte, seine Vorlagen lediglich formal dem Zwecke anpaßt, so daß der Charakter des Werkes ausschließlich durch die Musik bestimmt wird. Erst später wird das anders, als die jüdischen Librettisten mit dem Anspruch auf eigenes „Schöpfertum“ hervortreten, wie die folgenden Beispiele aus unserer Zeit klar erweisen.

Die berechtigten Bedenken, die gegen d'Alberts „Tiefland“ immer wieder geäußert worden sind, gehen fast völlig zu Lasten des jüdischen Textverfassers Rudolf Lothar, und der Judenstämmling Hugo v. Hofmannsthal hat in dem Libretto der Straußschen „Elektra“ den Sinn der antiken Tragödie derart umgebogen, daß die Musik niemals imstande sein konnte, auch nur bescheidene Ansätze zu einem entsprechenden Ausgleich zu schaffen.

Im Liede sieht die Sache erheblich anders aus. Zwar die Verse des Juden Jeitteles, die Beethoven die Unterlage für seinen „Liederkreis an die ferne Geliebte“ geliefert haben, sind nicht viel mehr als eine Stilübung in Versen, und somit ohne Einfluß auf den Gesamtcharakter des Zyklus; aber z. B. Schuberts und Schumanns Kompositionen Heinescher Texte sind ganz anders zu beurteilen. Diese Meister haben die Fratze des Juden nicht erkannt und daher in ihren wundervollen Kompositionen auch ignoriert. Wenn wir nun aber auch in diesen Fällen den Gegensatz zwischen dem Geiste des Textes und dem Geiste der Musik erkennen, so braucht damit noch lange nicht

gesagt zu sein, daß diese Lieder aus unserem Bestande zu streichen wären. Maßgebend für uns bleibt immer das, was hier deutsche Tonmeister empfunden haben, und wenn wir ein solches Lied hören, dann spricht eben nicht Heine zu uns, sondern ein Schubert oder Schumann.

Als Opernkomponist ist Meyerbeer der erste Jude, der mit dem Anspruch auf Geltung hervortritt. Meyerbeer geht, wenn auch mit Unterbrechungen, den Weg zur Eroberung der Opernbühne mit eiserner Folgerichtigkeit. Zunächst wendet er in seinen Opern das an, was er in Deutschland gesehen hat. In Italien versucht er sich im italienischen Stile, nachdem er gesehen hat, welche Mittel er brauchte, um in dem klassischen Lande der Oper Anerkennung zu finden. In Paris eignete er sich noch das letzte an, was ihm fehlte, um alle Register des Effekts spielen lassen zu können.

Bekanntlich hat Weber, der ja auch Schüler Abt Voglers gewesen war, zunächst geglaubt, daß Meyerbeers in Deutschland geschriebene Opern deutsche Musik seien; er mußte demgemäß Meyerbeers Umschwenken zur italienischen Richtung als einen Verrat an der deutschen Sache empfinden. In Wirklichkeit konnte Meyerbeer selbstverständlich weder deutsch noch italienisch empfinden, sondern nur erkennen und ausnützen, was den Deutschen bzw. den Italienern gefiel. In Paris ist Meyerbeer allerdings ein echter Pariser gewesen, weil er mit sicherem Instinkt seinen dauernden Wohnsitz gerade zu dem Zeitpunkt nach Paris verlegte, in dem diese Stadt durch die Julirevolution von 1830 restlos unter jüdische Herrschaft kam.

Hier zeigt sich aber ein neues Stadium auf dem Wege des Judentums zur Macht. Mendelssohns Tätigkeit bedeutet das persönliche Eindringen eines Juden in die deutsche Musik. Das Judentum als Machtfaktor begnügte sich hier damit, diesen Vorgang nach Kräften zu fördern und zu unterstützen, um dem deutschen Volke die Meinung beizubringen, daß der Jude imstande sei, die deutsche Kultur entscheidend zu bereichern. Im Falle Meyerbeer trat dagegen das Weltjudentum weit offener

auf den Plan. Letzten Endes sind die Opernerfolge Meyerbeers lediglich ein Bestandteil einer großzügigen gemeinsamen Aktion verschiedener jüdischer Faktoren, in welcher Juden aus verschiedenen Ländern zur Erringung einer ganzen Reihe von Machtstellungen konzentrisch zusammenwirkten.

Wenn Richard Wagner Mendelssohn eine größere Teilnahme schenkt als anderen jüdischen Musikern, so ist dies sachlich gewiß nicht berechtigt. Als Kind des 19. Jahrhunderts konnte Wagner noch nicht wissen, daß jeder Jude ohne Ausnahme eben an der Erreichung der jüdischen Weltherrschaftsziele arbeitet und daß die Judenschaft einen ihrer Angehörigen, der etwa den Versuch machen sollte, in anderem Sinne zu wirken, niemals hochkommen ließe, sondern als Verräter dem Untergange weihen würde, daß somit jede Anerkennung einer Ausnahmeerscheinung unter den Juden im Endergebnis eine Stützung des Gesamtjudentums bedeutet. Psychologisch aber ist der Standpunkt Richard Wagners verständlich, denn aus der Zeitlage heraus erschien der Erfolg Mendelssohns in weit höherem Grade als das Ergebnis einer persönlichen Leistung als der Erfolg Meyerbeers.

Die französische Revolution hatte die Emanzipation des Judentums angebahnt und in weitem Umfange verwirklicht. In der Folge trat aber bereits unter Napoleon praktisch ein merklicher Rückschlag ein. Die Rückkehr der Bourbonen führte zur Herrschaft einer stark reaktionären, einseitig katholisch bestimmten Richtung, die dem Judentum unbequem sein mußte. Infolgedessen konzentrierte die Judenschaft alle ihre Kräfte zur Niederringung der bourbonischen Reaktion. Resonanz im französischen Volke war für diese Bestrebungen angesichts der sturen Unfähigkeit der Bourbonen leicht zu finden, und so konnten ohne weiteres auch Kräfte für die Zwecke des Judentums mobilisiert werden, die sonst keineswegs mit dessen Zielen einverstanden waren. So konnte die Julirevolution von 1830 leicht gelingen und auf andere Länder übergreifen. Mit der Julirevolution war das Ziel der

völligen Emanzipation der Juden in Frankreich erreicht und der Anfang einer ausgesprochenen Judenherrschaft gemacht. Mit unheimlichem Eifer ging das Judentum daran, die eroberte Stellung auszubauen. Es begnügte sich nicht damit, das kulturelle Gebiet als solches zu beherrschen, sondern dieses Gebiet hatte lediglich die Bedeutung einer Angriffsstellung, von der aus die gesamte Macht auf allen Gebieten des Lebens erobert werden sollte.

Die Julirevolution führte Literaturjuden aus Deutschland nach Paris, so Löb Baruch gen. Ludwig Börne und Chajim Bückeburg gen. Heinrich Heine. Diese hatten eine mehrfache Aufgabe. Sie wirkten als politisch-ästhetische Journalisten in der französischen Tagespresse und versuchten gleichzeitig durch eingeschmuggelte Flugschriften auch in Deutschland den Boden für die jüdische Revolution zu bereiten, selbstverständlich gegen entsprechende Bezahlung. Daneben hatten sie, wiederum gegen Bezahlung, die Aufgabe, die entsprechende Reklame für die Erzeugnisse des jüdischen Kunstmarktes zu betreiben. Und endlich machte es sich sehr gut, wenn der zynische jüdische Zeitungsschreiber nebenbei noch als gefühlvoller Dichter hervortrat, der sein Gift nur in vorsichtiger, aber trotzdem wirksamer Dosierung dann und wann einmal in einem sonst ernst gehaltenen Gedichte anzubringen brauchte.

Dabei steht, aller Gemeinsamkeit des Zieles zum Trotz, der persönliche materielle Vorteil doch immer wieder in echt jüdischer Weise im Vordergrund. Bekanntlich hat Heine, als seine Geldforderungen, die er für seine Meyerbeer-Reklame stellte, nicht erfüllt wurden, umgeschwenkt und angefangen, Meyerbeer literarisch mit Gift zu bespritzen. Daß solche Dinge aber der Solidarität des Gesamtjudentums im Endergebnis keinen Abbruch tun, hat die Geschichte immer wieder erwiesen.

Mit der Julirevolution tritt die Eingliederung der Bühne in das Intrigensystem politischer Machenschaften in ein neues Stadium. Die Große Oper in Paris wird nun das Zentrum, von dem aus die Dinge gelenkt werden.

Schon für die Vorbereitung des Umsturzes ist die Oper wichtig: 1828 erringt Aubers „Stumme von Portici", 1829 Rossinis „Wilhelm Tell" einen durchschlagenden Erfolg, beides Werke, welche den Kampf eines Freiheitshelden gegen die Tyrannei verherrlichen. Daß Rossinis „Tell" mit dem Schillerschen Vorbilde nur wenig mehr zu tun hat, ist bekannt, und daß die Freiheit, zu der in diesen Opern das Volk aufgerufen wird, etwas anderes ist als die Freiheit, welche die Umsturzmänner des Juli 1830 meinten, hat der Verlauf der Ereignisse erwiesen. Kennzeichnend aber ist für die ganze Situation die Geschichte der „Stummen von Portici". Ihr Komponist Auber war ganz bestimmt alles andere als ein Jakobiner. Aber in Unkenntnis des politischen Intrigenspieles der Zeit ließ er sich ohne, vielleicht sogar gegen seinen Willen für die Ziele des Umsturzes einspannen. Librettist der „Stummen" ist derselbe Scribe, der späterhin williges Werkzeug Meyerbeers gewesen ist; der Held der Oper aber ist der neapolitanische Rebell Masaniello, der seinerzeit von dem jüdischen „Philosophen" Spinoza bewußt als „Held" im Sinne jüdischer Aufruhrbestrebungen verehrt wurde. Daß gerade eine Aufführung dieser Oper nach dem Juli 1830 dazu ausgenutzt wurde, um in Brüssel den zur Losreißung Belgiens von den Niederlanden führenden Aufstand zu entfachen, kann den nicht wundernehmen, der die jüdischen Praktiken kennt.

Noch weiter getrieben wird diese Entwicklung von dem Augenblick an, wo die Juden selbst von der Großen Oper Besitz ergreifen, vor allem Meyerbeer und Halévy. Meyerbeers „Hugenotten" bringen hier den ersten, grausigen Höhepunkt. Hier werden die Kämpfe des 16. Jahrhunderts nicht nur zu einer lächerlichen Intrigenangelegenheit herabgewürdigt, unter schamloser Verhöhnung des Lutherchorales; es wird vielmehr, was schon Schumann sehr klar gesehen hat, das in den Vordergrund gestellt, was das Wesen des Juden am deutlichsten kennzeichnet, nämlich die Verbindung einer hemmungslosen Erotik mit unstillbarer Mordlust. Im „Propheten" wird die verbrecherische Erscheinung des Widertäufers Jan

van Leyden zum Helden gestempelt, und in Halévys „Jüdin", deren Libretto ebenfalls von Scribe stammt, wird einerseits der Jude in aufdringlich reklamehafter Weise als edler Menschenfreund dargestellt, übt aber schließlich eine derart teuflische Rache an seinem Gegenspieler, dem Kardinal, daß man sich nur darüber wundern muß, daß die hier ausgesprochene jüdische Rachedrohung nicht wenigstens einigen klarblickenden Zuschauern die Augen geöffnet hat.

Daß unter diesen Umständen von einer organischen künstlerischen Werkgestaltung nicht die Rede sein kann, ist klar. Schon die Stoffwahl zeigt das entscheidende Obwalten anderer als künstlerischer Motive, und so erfolgt auch die Ausgestaltung des Stoffes ausschließlich im Interesse des Hauptzweckes. Wie Scribes Bearbeitung der altfranzösischen Sage von Robert dem Teufel für die Komposition Meyerbeers zeigt, wird der Stoff oft bedenkenlos entstellt. Die Textgestaltung im einzelnen wird nicht bestimmt durch die Erfordernisse des Gesamtaufbaues; vielmehr werden diese immer wieder beiseite geschoben durch die vorgebliche Notwendigkeit der Anbringung besonderer Einzelnummern (Richard Wagner spottet besonders über das ewige Trinklied und Gebet), so daß schon das Textbuch für sich allein ein buntschillerndes, der inneren Einheit völlig entbehrendes Gebilde darstellt. Die Szenenfolge wird durch raffinierte, aber nicht glaubhaft motivierte Kontrastwirkungen effektvoll zu gestalten versucht, wobei, wie schon bemerkt, kennzeichnenderweise aufdringliche Erotik und brutale Mordszenen miteinander abwechseln. Das Ballett spielt nach alter französischer Tradition eine bestimmte Rolle und muß unter allen Umständen regelmäßig an gleicher Stelle zu großen Tanzeinlagen herangezogen werden; der Prunk der Ausstattung steigt ins Ungemessene.

Unter diesen Voraussetzungen kann die Musik eine einheitliche Linie gar nicht einhalten, und das ist auch von vornherein gar nicht beabsichtigt, denn der Librettist hatte sich ja nach den Wünschen des allmächtigen Meyerbeer zu richten. Zunächst muß wieder an die Tatsache

erinnert werden, daß der Jude von Hause aus nicht fähig ist, ein Kunstwerk als organische Einheit zu schaffen. Mendelssohn hatte noch die Möglichkeit, auf dem Gebiete der Instrumentalmusik durch Benützung eines aus der deutschen Klassik abgezogenen Formschemas dem deutschen Hörer eine solche Einheit wenigstens vorzuspiegeln; dem dramatischen Komponisten Meyerbeer war dies aber von vornherein versagt. Ihm blieb daher nur der Weg übrig, den er tatsächlich gegangen ist, nämlich die technischen Mittel der deutschen, der italienischen und der französischen Musik sich formal anzueignen und daraus ein in allen Farben schillerndes buntes Flickwerk zusammenzustellen. Dabei scheut sich Meyerbeer keineswegs vor offenkundigen Entlehnungen. „Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Hérold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesamte Musik nachweisen“ (Schumann). Daß aber diese Aneignung fremden Gutes in höchst oberflächlicher Weise vor sich geht, zeigt sich an der Kontrapunktierung des Lutherchorales „Ein feste Burg“, der in höhnisch frecher Weise durch endlose Wiederholungen geradezu zu Tode gehetzt wird. Schumann schreibt über Meyerbeers hier zutage tretende Satzkunst: „Brächte mir ein Schüler einen solchen Kontrapunkt, ich würde ihn höchstens bitten, er möchte es nicht schlechter machen künftighin.“ Der heroische Stil artet bei Meyerbeer zu einem rein äußerlichen, inhaltsleeren Pathos aus, das die Unfähigkeit des Juden zu irgendeinem echt wirkenden Ausdruck aufs klarste dartut. Und wenn Schumann jenen „fatal meckernden, unanständigen Rhythmus“, der die ganze Oper durchzieht, noch als Meyerbeers persönliches Eigentum ansieht, so erkennen wir heute, daß diese Art der Rhythmik zwar zuerst von Meyerbeer in größerem Umfange angewandt wurde, aber ein typisches Kennzeichen der jüdischen Musik überhaupt ist.

In der Blütezeit der Großen Oper zeigt sich als auffälligstes Merkmal ein bis ins kleinste gehendes Zusammenwirken verschiedener Kräfte in der Richtung auf ein einziges, außerhalb der Sphäre der Kunst liegenden Zie-

les. Im einzelnen ist es hier schwer, zwischen Juden und Judengenossen zu unterscheiden; im Hinblick auf das Ganze erscheint aber eine solche Unterscheidung auch als unerheblich. Die Seele des Ganzen stellt der jüdische Finanzapparat dar, mit dessen Hilfe der zerstörenden Kulturpolitik dieser Kreise eine ungeheure, ebenso in die Breite wie in die Tiefe gehende Wirkung gesichert wird. In diesem Sinne erscheint Meyerbeer zwar an hervorragender Stelle, aber eben doch nur als ein einzelnes Glied in einer großen Maschinerie.

Nach außen hin erscheint als Kernstück dieser Maschinerie das Institut der Großen Oper in Paris, welches das finanzielle Risiko trägt und angesichts der ungeheuren Kosten der Aufführung neuer Werke den Erfolg von vornherein sicherzustellen für nötig hält. Da gilt es zunächst wirksame Stoffe zu finden und entsprechend herzurichten. Während der Textverfasser (manchmal arbeiten auch, wenngleich noch nicht in dem Ausmaße wie später in der Wiener Operette, mehrere Librettisten in Kompaniearbeit zusammen) im Begriffe ist, das Libretto mit den erprobten Kunstgriffen im einzelnen auszuarbeiten, wird bereits das Publikum durch die Presse auf die bevorstehende Neuerscheinung neugierig gemacht. Mit prominenten Namen, wie demjenigen Meyerbeers, wird eine raffinierte Reklame getrieben, zum Teil bevor auch nur eine einzige Note geschrieben ist.

Der Komponist hat dafür zu sorgen, daß in seinem Werke einige Nummern von sicherer musikalischer Wirksamkeit enthalten sind. Die Art und Weise, in der dies geschieht, ist außerordentlich bezeichnend. Eine ursprüngliche, schöpferische Kraft ist nicht vorhanden; also muß sie erborgt werden, und zwar an der einzigen Stelle, wo dies möglich ist, nämlich aus echtem Volksgut, und zwar zuerst aus dem Volksgut der europäischen Völker, nicht zuletzt des deutschen. Aber dieses Volksgut wird aufgeputzt und innerlich verfälscht. „Chant national“, „Tyrolienne“, „Styrienne“ usw. sind die vollklingenden Titel, die man diesen salonmäßig zugestutzten Stücken zu geben pflegt und unter denen sie wieder in das Bürgertum hin-

eingetragen werden, das, weil es die Verbindung zum Heimatboden verloren hat, sie nun irrtümlicherweise als echt aufnimmt und bewundert. Aber damit wird auch das Interesse für sonstige nationale Musik überhaupt wachgerufen, zunächst für die der kleineren europäischen Völker, dann aber auch für außereuropäische Erscheinungen.

Es war nicht zuletzt die deutsche Romantik, durch deren Auswirkungen das Nationalgefühl anderer Völker gestärkt bzw. überhaupt wiedererweckt wurde. In deren Gefolge macht sich auch bei vielen Völkern, die vorher in der Musik keine Rolle gespielt hatten, das Streben geltend, eine eigene nationale Musik aufzubauen, die sich selbständig neben der der großen Musiknationen behaupten konnte. Dieses Streben wurde vom Judentum erkannt und für seine Zwecke aufgegriffen. Wenn der Däne Gade in den Bannkreis Mendelssohns, der Norweger Grieg später in die Lehre von Moscheles kam, so ist dies dadurch bedingt, daß diese Musiker durch das Ansehen des Leipziger Konservatoriums in diese Stadt geführt wurden. Der jüdische Einfluß auf sie und damit auf die nationale Musik ihrer Völker ist darum nicht minder wirksam geworden, auch auf Grieg, der an sich innerlich gegen die Mendelssohn-Richtung opponierte. Wenn aber der Russe Glinka, der lange Zeit hindurch nach westeuropäischen Vorbildern komponierte, durch seinen jüdischen Kompositionslehrer Dehn angeregt wird, sich in nationalrussischer Musik zu versuchen, dann deutet das doch genugsam darauf hin, daß das Judentum ein Interesse daran hatte, daß eine eigene Nationalmusik in bisher nicht hervorgetretenen Völkern entstand und — natürlich — auch unter jüdischen Einfluß kam.

Wohin das schließlich zielen mußte, das zeigt der letzte hier getane Schritt zu der sogenannten Exotik, d. h. zum Eindringen außereuropäischer, vor allem orientalischer Elemente in die europäische Musik. Dieser Schritt wurde unternommen von dem in Paris wirkenden Félicien David, dessen jüdische Abstammung zwar anscheinend nicht erwiesen ist, der aber in der Stoffwahl („Die Wüste", „Moses auf dem Sinai" usw.) wie in der musikalischen

Ausgestaltung einen Weg beschreitet, der schließlich unter jüdischer Förderung zu einer weitgehenden Orientalisierung der Musik überhaupt führen sollte. Im übrigen gehörte David der Sekte der St.-Simonisten an, die zur Meyerbeer-Zeit in der Pariser Gesellschaft eine ebenso große wie verdächtige Rolle spielte.

So weit verzweigt die besprochenen Erscheinungen scheinen mögen und so verschiedenen Regionen sie anzugehören scheinen, so einheitlich ist die Regie, die im Hintergrunde ihre Auswirkung regelt, die sich auf alle Nationen und auf alle Gesellschaftsklassen erstreckt. Die Reklame hat dafür gesorgt, daß die Anerkennung der kulturell führenden Stellung von Paris im allgemeinen und der Großen Oper im besonderen eine allgemeine, nicht weiter nachgeprüfte war. Daß die Erfolgstücke vor allem der Oper über die exklusiven Kreise ihres eigentlichen Publikums hinaus weiter ausgenützt wurden, dafür wurde in umfassender Weise gesorgt. Sobald eine neue Oper herausgekommen ist, werden die „Favoritnummern" von den zahlreichen in Paris ansässigen Virtuosen aufgegriffen und zu effektvollen Fantasien, Rondos usw. verarbeitet, die in erleichterten Ausgaben auch den Dilettanten zugänglich gemacht werden, für die außerdem noch Potpourris in den verschiedensten Schwierigkeitsgraden hergestellt werden. Und damit ist auch das häusliche Musizieren unter die Kontrolle der jüdischen Geschäftsleitung gekommen.

Dies wirkt sich gerade auch in Deutschland verderblich aus. Hier war schon durch die alten Berliner und Wiener Salons das Dogma von der kulturellen Überlegenheit Frankreichs in den regierenden wie in den bürgerlichen Kreisen durchgesetzt worden. Dazu kam, daß bis in kleinbürgerliche, ja bis in wohlhabende bäuerliche Kreise hinein (vgl. Jeremias Gotthelfs „Uli der Knecht") die Meinung sich verbreitet hatte, der Wille zum sozialen Aufstieg könne am sichersten durch Übernahme der Lebensformen der höheren Stände verwirklicht werden, so daß die Nachäffung französischer Moden aus dieser Einstellung heraus einen ganz großen Umfang annahm.

Die nationale Bewegung der Freiheitskriege hatte diese Entwicklung zwar unterbrochen; die darauffolgende Zeit der Reaktion aber hatte dahin geführt, daß auch viele national empfindende Deutsche der jüdischen Ausstreuung Glauben schenkten, daß Frankreich das gelobte Land der Freiheit sei. Und so ist es nicht verwunderlich, daß in dieser Zeit der kulturelle Einfluß Frankreichs auf Deutschland stärker wurde wie je zuvor, daß die gute alte deutsche Hausmusik verschwand, um einer pariserisch aufgeputzten Salonmusik Platz zu machen. Die Wirkungen dieses Tatbestandes auf Deutschland waren verheerend. An die Stelle echten Gefühls trat unwahres Spielen mit Empfindungen; kitschige Sentimentalität machte sich breit, wie das schon oben im Kapitel Mendelssohn geschildert wurde; seichtes Geklingel und plappernde Geschwätzigkeit wurde ernst genommen. Die schlimmste Folge aber war die, daß ganz systematisch dem Volke die instinktive Sicherheit des Urteils in Geschmacksdingen genommen wurde, daß ihm ein Mißtrauen gegen das eigene natürliche Empfinden beigebracht werden konnte, so daß der Einzelne sich daran gewöhnte, nur noch das als schön zu empfinden, was ihm die von einer geschäftstüchtigen jüdischen Regie geschaffene Mode tyrannisch vorschrieb. Damit war die Voraussetzung dafür geschaffen, um allen Schichten des Volkes eine Musik aufzuzwingen, deren Geschmacksrichtung die jüdischen Zersetzungsbestrebungen zu fördern geeignet war. Man pflegt den in dieser „populären“ Musik herrschenden Geschmack als schlecht zu bezeichnen; das wesentliche Merkmal eines schlechten Kunstgeschmackes ist aber die widerstandslose Duldung des Eindringens artfremder Elemente.

Aber mit all dem hatte man noch immer nicht alle in Frage kommenden Kreise erfaßt, und es wäre einseitig, an der Tatsache vorbeizugehen, daß neben der Großen auch die Komische Oper in Paris eine wichtige Rolle spielte. Wohl war das Institut der Komischen Oper nicht entfernt in dem Ausmaße wie das Schwesterunternehmen sichtbar verjudet; im Gegenteil, dort wirkten noch

immer zum guten Teil positive Kräfte; aber die Notwendigkeit, sich im Wettbewerb mit der Großen Oper zu behaupten, erzwang auch hier immer mehr ein Erstreben des Effekts um jeden Preis, freilich bei einem Publikum, das ganz anders zusammengesetzt war. Die Art der Ausnützung der Favoritstücke ist hier wie dort dieselbe; diese selbst unterscheiden sich gegenüber der Großen Oper vor allen Dingen durch eine unverhüllte Banalität der Melodik und durch einen Rhythmus, dessen Herkunft aus der leichtbeschwingten graziösen Rhythmik des französischen Volkstanzes offenkundig ist, der aber im Vergleich zu dieser sichtlich als degeneriert erscheint. Damit ist eine Verbindung hergestellt zu jener damals wieder aufleben-

den Abart der Musik, die der Franzose mit dem unübersetzbaren Worte „musiquette“ bezeichnet, und deren Ursprung im alten Vaudeville zu suchen ist. Es handelt sich im wesentlichen um eine großstädtische Entartung echter leichter Volksmusik, die vor allem dem Vorstadtpublikum in den kleinbürgerlichen und in den sozial noch unter diesen stehenden Kreisen schmeichelt. Dieses Publikum wurde von den politischen Drahtziehern für ihre Pläne notwendig gebraucht, und es wiederholt sich jene Entwicklung im kleineren Maßstabe, die im 18. Jahrhundert vom Vaudeville zum politisch gefärbten Singspiel führte. Ihr Hauptträger ist der Jude Offenbach, der mit harmlos-bürgerlich-sentimental-frivolen Einaktern anfing, um dann späterhin in seinen größeren Operetten das Regime Napoleons III. tödlich zu verspotten.

Bei all diesen Modeerscheinungen der Salon- und Operettenmusik ergibt sich eine seelische Einwirkung auf die Hörer, die in jedem Falle eine Störung des inneren Gleichgewichts erzielt, gleichgültig ob durch eine süßliche Sentimentalität die innere Kraft gebrochen oder durch eine künstliche Aufpeitschung, wie sie damals schon im Rhythmus des Cancan zuerst erscheint, eine Kraft vorgetäuscht wird, die in Wirklichkeit nicht vorhanden ist, ob mit Mitteln der Musik die Erotik ins Schwüle oder nach der frivolen Seite hin gewendet wird. Das gesunde, ursprüngliche Lebensgefühl wird dadurch zerstört und eine Be-

einflußbarkeit der Menschen erreicht, die dann auf jedem, nicht zuletzt auf dem politischen Gebiete für alle Zwecke ausgenützt werden kann.

Gerade in Deutschland aber erstand hier zu unserem Glück in der Reihe der Wiener Meister der Tanzmusik, vor allem in Johann Strauß, eine Gegenkraft, die durch ihre gesunde, unbeschwert fröhliche Art dem deutschen Wesen zutiefst entsprach und der seelischen Zersetzung auf Jahrzehnte hinaus erfolgreich zu begegnen vermochte, so daß selbst die Versentimentalisierung der Wiener Volksmusik durch die Weinseligkeit der Musik der Heurigenschenken zunächst eine ernsthafte Störung nicht herbeizuführen vermochte, und das Judentum erst gegen 1900 die Wiener Operetten- und Tanzmusik zu einer üblen Marktware endgültig umwandeln konnte.

Der Beweis dafür, daß trotz aller Beeinflussungs- und Vernebelungsversuche unser Volk im gegebenen Falle doch immer wieder die echten Werte als solche erkennt und sich ihnen begeistert zuwendet, ist auch sonst immer wieder von Zeit zu Zeit erbracht worden, und zwar schon in der Zeit, die wir als die romantische Epoche im engeren Sinne bezeichnen. Rein äußerlich gesehen war schon damals das bloße romantische Requisit, die pseudoromantische Attrappe, weitaus stärker vertreten als die echte, auf nationaler Grundlage ruhende Romantik. Und hier unterscheiden sich nicht etwa die einzelnen Persönlichkeiten im ganzen voneinander, sondern fast immer pendelt ein und derselbe Meister zwischen echter und falscher Romantik hin und her. Das sehen wir an Spohr, das sehen wir insbesondere auch an Karl Maria v. Weber, der oft ins salonmäßig Elegante sich verliert, oft auch, wie in seiner Jugendoper „Silvana“, eine schöne Musik an unmögliche scheinromantische Stoffe verschwendet; ja noch Richard Wagner hat in seinen „Feen“ dieser unechten Scheinromantik einen Tribut entrichtet. Der „Freischütz“ aber, der voll echter deutscher Romantik ist, hat die Gesamtheit des deutschen Volkes aufgerüttelt und mitgerissen, während die anderen, weniger echten Werke der Zeit

sich mit halben und kurzlebigen Erfolgen begnügen mußten.

Die musikalisch führenden Kreise freilich haben sich in eine andere Bahn abdrängen lassen, die direkt vom Judentum in einer ebenso raffinierten wie irreführenden Weise eröffnet worden ist. Es war der Jude A. B. Marx, der in der Schrift „Über Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruß an die Kunstphilosophen" von 1828 das Problem der Tonmalerei wieder aufgreift und die Ziele einer neuen musikalischen Richtung, der sogenannten Neuromantik, proklamiert. Diese Schrift appelliert scheinbar an den deutschen Idealismus, vor allem auch an die Bewunderung der Größe Beethovens, die aber von Marx selbstverständlich abseitig gedeutet wird. In Wirklichkeit freilich führt Marx seine willigen Leser gerade von deutschem Wesen ab in eine ausgesprochen westliche Orientierung hinein. Diese ist an sich schon in der Problemstellung weitgehend gegeben, denn die Tonmalerei im eigentlichen Sinne ist ja eine französische Domäne. Wie stark aber dieser Blick nach Westen auch auf die politische Seite übergreift, das zeigt sich an den Nachwirkungen, die die Marxsche Schrift gezeitigt hat. Es sei hier an den nicht ohne eigene Schuld gescheiterten deutschen Schriftsteller Robert Griepenkerl erinnert, der in einigen musikalischen Schriften zum betonten Propagandisten der Neuromantik wird, so in seiner Schrift „Das Musikfest oder die Beethovener", die eine durchaus abseitige Beethoven-Deutung bringt, bald aber in zwei Dramen die Hauptgestalten der französischen Revolution sich zum Vorwurf nimmt. Zu diesen Dramen schreibt der Komponist und Pianist Henry Litolff wiederum Ouverturen, in denen die Revolutionsgesänge der Carmagnole usw. musikalisch verarbeitet werden. Litolff seinerseits wirkt sehr entscheidend weiter auf Liszt, der in seiner Pariser Zeit ebenfalls stark von neuromantischen Ideen berührt wurde und sich erst später nach einer anderen Seite gewendet hat.

Die Kunstlehre der Neuromantiker berührt sich insofern mit der hergebrachten französischen Ästhetik, als sie die Selbständigkeit der musikalischen Ausdrucks-

sprache leugnet und behauptet, daß alle Musik bestimmte, verstandesmäßig faßbare Ideen ausdrücken müsse. Gerade im Hinblick auf die höchsten Leistungen deutscher Meister, insbesondere Bachs und Beethovens, wird aber gegen die übliche realistische Tonmalerei Stellung genommen und eine Art ideell begründeter Tonmalerei proklamiert, in einer Formulierung, die der arglose Deutsche als Ausdruck seines eigenen Fühlens ansehen mußte, während sie in Wirklichkeit nur dazu angetan war, das talmudische Mäntelchen über unsere deutschen Ideale zu stülpen. Denn die Größe der Bachschen und Beethovenschen Musik liegt ja nicht darin, daß diese Meister irgendeine in Worten ausdrückbare weltanschauliche Lehre in Töne gefaßt hätten, sondern darin, daß sie das Ideal der seelischen Haltung des Deutschen ausgedrückt haben, und zwar in Tonsymbolen, die jenseits jeder begrifflichen Formulierung stehen. Etwas Entsprechendes zu erreichen ist niemals mit philosophischen Spekulationen möglich, am allerwenigsten in der Art, die die Neuromantiker in den Vordergrund gestellt haben.

Der Gegensatz dieser beiden Welten ist ganz besonders klar erkennbar auf dem Gebiete der musikalischen Naturschilderung. Während die deutschen Meister, die sich auf diesem Gebiet betätigen, ein Reinhard Keiser, ein Händel, ein Haydn, ein Beethoven, das deutsche Naturempfinden allgemeingültig in Tönen wiedergaben, suchten die Neuromantiker, nach dem mißverstandenen Vorbild der Franzosen, Naturvorgänge oder gar eine abstrakte Naturphilosophie musikalisch darzustellen. Das ist an sich schon eine bedenkliche Sache; denn ein musikalisches Symbol ist in dem Augenblick, wo man es begrifflich zu fassen versucht, der verschiedensten Auslegung zugänglich. Wenn aber die Formgestaltung nicht von der inneren Logik musikalischer Gestaltung, sondern von einer bloßen Aufeinanderfolge begrifflicher Elemente bestimmt wird, muß der innere Zusammenhang eines musikalischen Satzes völlig verlorengehen; die Form wird atomisiert. Das auffallendste Beispiel dafür bilden die merkwürdigen, zusammenhanglosen, zwischen den

extremsten Stilgegensätzen hin- und herpendelnden Kompositionen des Juden Hermann Hirschbach, der in einigen Streichquartetten sogar die größten Gedanken des Goetheschen „Faust“ musikalisch zu behandeln sich unterfing. Schumann stellt darum den deutschen Standpunkt in dieser Frage klar mit den Worten: „Vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht; hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein.“ Die gegensätzliche Auffassung aber, die grundsätzlich den Vorrang des Programms betont, führt folgerichtig zu einer — der jüdischen Denkweise allerdings entsprechenden — zwangsweisen Festlegung des Hörers, gegen welche die deutsche Art sich immer wieder aufgelehnt hat. Hier ist aber doch hinzuweisen auf das üblich gewordene Mißverstehen der Leitgedanken der späteren Werke Richard Wagners. Die die Wagnerschen Dramen durchziehenden musikalischen Leitgedanken, die, nicht sehr glücklich, als Leitmotive bezeichnet wurden, sollen ja gerade dem Hörer in plastischer Weise gerade solche Dinge nahebringen, die begrifflich nicht ausdrückbar sind. Wenn man nun aber die Führer durch die Wagnerschen Werke sich ansieht, dann bemerkt man, daß diese Leitgedanken geradezu mißdeutet werden im Sinne von Etiketten, die den einzelnen Personen der Handlung aufgeklebt sind.

Die aus der ganzen Entwicklung sich ergebende Zerstückelung der Form, ihre immer weiter getriebene Auflösung in kleine und kleinste Bestandteile, die auf Grund rein verstandesmäßiger Überlegung rein äußerlich aufeinanderfolgen, wurde freilich als Mangel empfunden, dessen Verschleierung mit allen Mitteln erstrebt werden mußte. So steigerte man den Aufwand an Klangmitteln und die Ausmaße der Sätze immer mehr und begründete diese Art des Aufbaues mit der Behauptung, daß hier eine unmittelbare Weiterentwicklung der großen, monumentalen deutschen Musik vorliege. Da man sich nun an ein Publikum wandte, das intellektualistisch verbildet war, konnte man mit solchen Behauptungen leicht Glauben finden, obgleich die ganze typische Anlage der musikalischen Sätze dem ein nicht zu unterschätzendes Hinder-

nis entgegenstellt. Denn, ganz im Gegensatz zu den großen Schöpfungen der monumentalen deutschen Musik, bewegen sich die Erzeugnisse der Neuromantik in lauter Höhepunkten, die in ihrer aufdringlich lärmenden Ausprägung gegeneinander sich gar nicht abheben und nur durch Episoden von ebenso aufdringlicher Süßlichkeit unterbrochen sind. Wenn die Juden und Judengenossen der Gefolgschaft Mendelssohns im Vortrag und im Ausdruck ihrer Werke einen oberflächlichen Plauderton bevorzugen, während ihre im Lager der Neuromantik stehenden Gegenspieler aus einer übersteigerten Expressivität überhaupt nicht mehr herauskommen, so sieht das wohl nach einer prinzipiellen Gegensätzlichkeit aus; in Wirklichkeit aber handelt es sich eben doch nur um ein und dieselbe Sache im Dienste des gleichen Zieles: um die Verdrängung der deutschen Art des musikalischen Empfindens durch jüdische Spiegelfechtereien.

Ein weiteres Hauptmerkmal der Neuromantiker ist ein betonter Kultus des Genies, der anknüpft an die innere Bereitschaft des Deutschen zur Verehrung bedeutender Menschen. Noch war damals in Deutschland die Erinnerung an die Gärungszeit des Sturmes und Dranges in der Literatur lebendig, aus der schließlich doch, trotz aller jugendlichen Kapriolen, die Zeit der klassischen Reife unserer deutschen Dichtung sich entfaltet hatte. Das Genietum der Neuromantiker in der Musik entbehrte aber des gesunden, echten Kernes, der im Sturm und Drang vorhanden gewesen war; bei den Neuromantikern handelte es sich vielmehr darum, der Mitwelt durch äußeres Gehaben eine Genialität vorzutäuschen, deren Mangel diesen „Originalgenies“ nicht verborgen geblieben sein kann.

Darüber hinaus wird überhaupt die reklamehafte Proklamation von Genies in unverfrorener Weise betrieben, vor allem natürlich zugunsten von Juden. Es sei hier erinnert an den bereits genannten Hermann Hirschbach, der als Dank für die ihm von seiten Schumanns gewordene wohlwollende Behandlung diesen Meister in der auch sonst von üblen Schmähungen strotzenden kurz-

lebigen Zeitschrift „Musikalisch-kritisches Repertorium“ in der schmählichsten Weise angriff, und an Alfred Julius Becher, der in Wien wegen führender Teilnahme am Aufstand von 1848 standrechtlich erschossen wurde und dessen unveröffentlichten, niemals bekannt gewordenen Streichquartetten eine geradezu sagenhafte Genialität angedichtet wurde, die natürlich niemals nachgeprüft werden konnte.

Wenn dieses Treiben auf Musiker deutscher Abstammung übergriff, so ist dies nur möglich geworden durch das Fortschreiten des jüdischen Angriffs auf die seelischen Grundlagen des deutschen Lebens. Nachdem durch die besondere Betonung des Paradoxen in den jüdischen Salons von Berlin die innere Unsicherheit des Deutschen wesentlich gesteigert worden war, kam als zweites Stadium die gewaltsame Übersteigerung der Bedeutung des Individuums hinzu, die schließlich zu einer geradezu grotesken Überschätzung des persönlichen, privaten Erlebens führte. Trotz allem aber ist hier immer noch ein großer Unterschied zwischen der Ausprägung, die dieser Standpunkt bei Deutschen gefunden hat, und dem Verhalten des Juden nicht zu verkennen. Der Held der Liederzyklen Wilhelm Müllers („Die schöne Müllerin“ und „Die Winterreise“) ist gewiß alles andere als eine starke Persönlichkeit. Aber sein Erleben und sein Fühlen können doch immerhin noch als überindividuell, als typisch gewertet werden, während z. B. in Heines Gedichten „Der Atlas“ oder „Die alten bösen Lieder“ das eigene Ich des Verfassers mit einem Hohn, den die harmlosen Zeitgenossen nur nicht erkannten, geradezu in den Mittelpunkt alles Geschehens gestellt wird.

So stehen, als Folge dieser Verschiebung des Standpunktes, in der Musik auch der deutschblütigen Neuromantiker die aufgewendeten Mittel oft in einem geradezu widersinnigen Mißverhältnis zu dem inneren Gehalt eines Werkes. Für den Ausdruck kleinster persönlicher Gefühle wird oft ein Apparat aufgeboten, der gerade recht wäre, für die Schilderung des denkbar gewaltigsten Erlebens eines Volkes eingesetzt zu werden. Zur Verschleierung

dieses Tatbestandes werden oft einzelnen Werken Leitsprüche unserer großen Dichter vorangestellt, die zu den tiefsten Äußerungen germanischen Wesens gehören. Daß Juden sich hieran vor allem beteiligen, haben wir oben an dem Beispiel Hirschbachs gesehen; Anton Rubinstein schreibt ein musikalisches Charakterbild „Faust", Joseph Joachim eine Ouverture zu Shakespeares „Hamlet" usw.

Diese unnatürliche Monumentalisierung des Ich führt nun notwendigerweise zu weiteren Folgerungen. Nicht mehr, wie früher, ist die Leistung der Maßstab für den Wert der Persönlichkeit, sondern umgekehrt der Wert der Persönlichkeit ist von vornherein mit dogmatischer Bestimmtheit als feststehend anzusehen; wenn daher die Leistung hinter dem gesteckten Ziele zurückbleibt, so wird niemals die Unzulänglichkeit des Urhebers zugegeben, sondern man sagt entweder, daß dessen Wollen so groß und gewaltig gewesen, daß es niemals eine volle Verwirklichung finden könne, oder aber die Umwelt wird als verständnislos, ja als böswillig hingestellt. Von einer klaren Zweckbestimmung des Kunstwerkes ist nirgends mehr die Rede; der Standpunkt „L'art pour l'art", in seiner Begründung durchaus von einer Logik talmudischer Herkunft bestimmt, ist der einzig maßgebende.

Damit stellt sich der Künstler von vornherein in eine ungesunde Isolierung, die ihm den entsprechenden Nimbus verleihen soll auf Grund des sonderbaren Schlusses, daß ja so viele große Künstler einsam durchs Leben gegangen sind, und daß es demgemäß nur nötig sei, sich in eine selbstgewollte Einsamkeit zu begeben, um sich als großer Künstler fühlen und ausgeben zu können. Damit aber ist ein entscheidender Unterschied der musikalischen Neuromantik gegenüber dem Sturm und Drang gegeben. Dieser erstrebt eine unmittelbare Wirkung auf das Volk, während die Neuromantiker im Gegenteil hochmütig auf das Volk herabsahen. Damit ist der neuromantischen Schule zu einem ganz wesentlichen Teil die Verantwortung zuzuschreiben für die beklagenswerte Absonderung der Kunstmusik vom Leben des Volkes mit all ihren schwerwiegenden Folgen für unsere gesamte

musikalische Kultur, deren allmähliche Überwindung eine Hauptaufgabe unserer Zeit ist. Damit wird ein doppelter Zweck erreicht; auf der einen Seite wird das musikalisch führerlos gemachte Volk bedingungslos der verlegerischen Geschäftsspekulation ausgeliefert; auf der anderen Seite ergeben sich unbegrenzte Möglichkeiten, in der sogenannten Kunstmusik durch gegenseitige Beweihräucherung immer neue Genies zu proklamieren und damit auch auf diesem Gebiete immer neue Geschäfte zu machen.

In Verbindung damit wird in den jungen Musikergenerationen eine gefährliche Verstiegenheit und Verschrobenheit hochgezüchtet; es wird ihnen eingeredet, das Wollen bedeute alles, das Können nichts; es genüge, da anzufangen, wo Bach und Beethoven aufgehört haben, um Anspruch auf einen Platz auf dem Parnaß zu haben. Diese Einstellung hat in der Folge zu höchst bedenklichen Erscheinungen auch in Kreisen geführt, die von Hause aus diesem Treiben fernstanden. Insbesondere hat die Methode des gegenseitigen Hochlobens den von Franz Liszt gegründeten Allgemeinen Deutschen Musikverein zeitweise nicht ohne Grund in Mißkredit gebracht.

Während nun die deutschen Meister sich um ästhetische Grundprinzipien stritten, waren diese den Juden in Wirklichkeit herzlich gleichgültig. Es lag sogar in ihrem Interesse, daß neben der neuromantischen Kunstlehre eine dieser scheinbar gegensätzliche Richtung sich geltend machte in Gestalt eines Formalismus, der in der Musik nichts anderes als ein leeres Formenspiel erblicken will. Aber auch dieser Formalismus entspricht im Grunde dem jüdischen Wesen nicht weniger als die verstandesmäßig begriffliche Ausdeutung der musikalischen Inhalte. Hauptvertreter dieser formalistischen Richtung war der Halbjude Eduard Hanslick, der mit seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ beim deutschen Publikum eine ungemein starke Resonanz fand. Aber gerade Hanslick ist ein Schulbeispiel dafür, daß es dem Judentum in erster Linie auf eine reine Personalpolitik ankam, zu der nicht nur die Methode des Hochlobens willkommener, sondern

auch die Taktik des Totschweigens mißliebiger Persönlichkeiten gehört. Diese letztere funktionierte aber zum großen Verdruß des Judentums nicht immer in dem gewünschten Ausmaße. Da und dort hatte eben auch jenes feingesponnene Netz seine Lücken, und außerdem zeigte sich an genialen Einzelerscheinungen immer wieder, daß die Kraft des deutschen Volkes eben doch nicht so ganz gebrochen war, wie es die jüdischen Drahtzieher sich wünschten. Freilich sind nun auch jene echten Genies Einzelgänger geblieben, zum mindesten in ihrer Wirkung auf einen engen Kreis begrenzt gewesen, weil die Trennung zwischen Kunst und Volk zu weit vorgeschritten war, als daß ein Einzelner ihr noch hätte wirksam begegnen können.

Der Hauptgrund für das Ausbleiben des letzten Erfolges der jüdischen Taktik liegt aber darin, daß es ihr infolge besonderer Umstände nicht möglich war, die auftauchenden Gegenströmungen von vornherein an der Entfaltung zu verhindern. Der erste, der sich mit Nachdruck für eine Reinigung des Musiklebens im deutschen Sinne einsetzte, war Robert Schumann in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“. Wir haben bereits an dem Beispiel von Schumanns Hugenottenkritik gesehen, daß dieser deutsche Musiker das entscheidende Problem an sich zwar richtig erkannt, aber seinen eigentlichen Kern, nämlich die Rassenfrage, öffentlich nicht erörtert hatte. Ein Vorgehen der Judenschaft gegen Schumann hätte diese nun eines begeisterten Lobredners Mendelssohns beraubt, und außerdem hat Schumann durch seine zahlreichen Vertonungen Heinescher Gedichte viel dazu beigetragen, daß Heines Lyrik im deutschen Volke endgültig ernst genommen wurde. Eben deswegen aber konnte das Judentum im eigenen Interesse auch der viel wichtigeren positiv deutschen Wirksamkeit Schumanns kein ernstliches Hindernis in den Weg legen.

Der Hauptkampf freilich ging um die Person Richard Wagners. In seiner Jugendzeit pendelt Wagner bekanntlich zwischen zwei Extremen hin und her. Auf der einen Seite begeistert er sich an den großen Idealen der deut-

schen Musik, auf der anderen aber lockt ihn der Glanz der Erfolge, die damals auf der Bühne der Großen Oper in Paris errungen wurden. In klarer Erkenntnis der Zeitlage, aber in Verkennung seines eigenen Wesens, versucht er sein Glück in Paris, um die Protektion der dort maßgebenden Männer, insbesondere Meyerbeers, zu gewinnen. Nur wer die verworrenen Verhältnisse des 19. Jahrhunderts nicht kennt, wird Wagner aus dieser Tatsache einen Vorwurf machen können. Für die Beurteilung Richard Wagners entscheidend ist nicht der Umstand, daß er seinen Weg nicht von Anfang an klar erkannte, sondern die Tatsache, daß er durch seine Veranlagung schicksalhaft auf die Erfüllung seiner deutschen Sendung hingedrängt wurde. Daß Wagner in Paris die ersehnte Förderung nicht fand, dürfte seinen Grund hauptsächlich darin haben, daß Meyerbeers Rasseinstinkt sofort erkannte, daß Wagner als Persönlichkeit viel zu selbständig war, um sich auf die Dauer für jüdische Ziele einspannen zu lassen. Diese auf allgemeiner Erfahrung begründete Vermutung wird bestärkt durch eine genauere Untersuchung von Wagners „Rienzi". Gewiß verwendet dieses Werk offenkundig eine Reihe von Kunstmitteln der großen Oper Meyerbeers; die Grundhaltung des „Rienzi" aber steht zur Haltung der Meyerbeerschen Opern in ausgesprochenem Gegensatz. Der „Rienzi" ist die Tragödie eines Freiheitshelden, die sehr wohl die Kraft in sich trug, im Ringen um die Befreiung und Einigung Deutschlands eine ähnliche Bedeutung zu gewinnen wie die Opern des jungen Verdi in der italienischen Freiheitsbewegung. Die persönlichen Erlebnisse Wagners in Paris wie die allgemeine Hoffnungslosigkeit der Deutschen in der Reaktionszeit führten indes dazu, daß Wagner auf dem hier eingeschlagenen Wege nicht weiterging, sondern unter grundsätzlicher, wenngleich nicht restlos durchgeführter Abkehr von der Politik, von einer inneren Erneuerung der Kunst eine seelische Einigung des Deutschtums sich erhoffte, aus welcher späterhin, nach Wagners Idee, sich die politische Einheit ergeben sollte.

Von hier aus aber mußte Wagner eines Tages zur Erkenntnis der Judenfrage kommen. Sein Aufsatz über das Judentum in der Musik und die später verfaßten „Aufklärungen“ über diese Schrift zeugen von einer für die damalige Zeit erstaunlichen Kenntnis von Wesen und Taktik des Judentums. Als Wagners Urheberschaft an dem genannten Aufsatz bekannt wurde, trat sofort der ganze jüdische Gegenapparat in Tätigkeit. Zum Totschweigen aber war es bereits zu spät, da Wagner schon vorher weiten Kreisen nicht nur bekannt, sondern interessant geworden war. So setzte eine Flut von Angriffen gegen Wagner ein mit dem Ziel, Name und Existenz des verhaßten Mannes zu vernichten. Daß es dazu nicht kam, ist ausschließlich dem deutschgesinnten König Ludwig II. von Bayern zu verdanken. Zwar verursachte die Berufung nach München dem Meister persönlich nur neue Schwierigkeiten, insofern zur Feindschaft der Juden noch eine erbitterte Gegnerschaft der Klerikalen hinzukam, die trotz neuerdings unternommener Entlastungsversuche (Stemplinger) als geschichtliche Tatsache bestehen bleibt; aber Wagners Lebenswerk wurde durch das Eintreten des Königs doch gerettet, wenngleich nicht von jeder Gefährdung befreit.

Damit aber ist eine Rettung des deutschen Kunstprinzips über die Zeit der schwersten Krise hinaus erreicht worden. Eine gerechte Beurteilung Richard Wagners wird stets die Tatsache berücksichtigen müssen, daß der Meister von Bayreuth ein Kind des an Widersprüchen und inneren Unklarheiten so reichen 19. Jahrhunderts gewesen ist und daher nicht bedingungslos mit den Maßstäben eines Zeitalters gemessen werden kann, das in der Klärung der Grundfragen weiter vorgeschritten ist. Aber eine kritische Beurteilung Wagners gehört ausschließlich deutschen Händen anvertraut und muß sich peinlich fernhalten von allen Anklängen an die jüdische Manier der schnoddrigen Verkleinerung eines großen deutschen Mannes. Sie wird ausgehen müssen von der Tatsache, daß das deutsche Musik- und Theaterleben bereits in der Jugendzeit Wagners auch innerlich bereits so stark ver-

judet war, daß eine gewisse Beeinflussung Wagners von dieser Seite her unausbleiblich war. Sie wird dann aber fragen müssen, inwieweit Wagner auch späterhin mit Resten artfremden Denkens noch zu ringen hatte, um dann weiterzuschreiten zu der Frage, ob nicht gewisse angreifbare Punkte in der menschlichen Erscheinung des Meisters auf diesen nicht völlig gelösten inneren Zwiespalt zurückzuführen sind. Geschichtlich wesentlich sind aber hier nicht die Angelegenheiten seines Privatlebens, sondern Tatsachen wie die, daß Wagner gegenüber Mendelssohn einen anderen Maßstab anwendete als gegenüber den anderen Musikjuden, daß er gegen Ende seines Lebens jüdischen Dirigenten die Leitung seiner Werke anvertraute usw. Gerade der letztgenannte Punkt ist Wagner vom Judentum schwer angekreidet worden und hat seinen Anhängern die Abwehr jüdischer Angriffe erheblich erschwert.

Immer aber werden die folgenden Gesichtspunkte auch für eine spätere Beurteilung Richard Wagners maßgebend bleiben müssen.

1. Im Gegensatz zu den verschwommenen Anschauungen der sogenannten Neuromantik hat Wagner unablässig um Klarheit des Zieles und Geradlinigkeit des Weges gerungen. Der unter jüdischem Einfluß so stark eingerissenen Verwischung der Grenzen der einzelnen Kunstgebiete stellte Wagner eine klare Abgrenzung von deren Aufgaben mit dem Ziele eines organischen Zusammenwirkens entgegen.

2. Dem durchschnittlichen Unvermögen der Neuromantiker im Punkte der Persönlichkeit und Leistung steht in Wagner ein Künstler gegenüber, der eine Persönlichkeit größten Formates mit einer unerhörten Meisterlichkeit des Könnens verbindet.

3. Im Gegensatz zu den Neuromantikern, die, soweit sie deutscher Herkunft waren, in der Grundhaltung und in der Formgestaltung ihrer Werke ganz im jüdischen Fahrwasser segelten, hat Wagner die alten deutschen Grundsätze in neuer Gestalt wieder zur Geltung gebracht. Seine Leitgedanken sind musikalische Symbole und nicht

eine Umsetzung begrifflich faßbarer Dinge in Töne; er hat, im Gegensatz zu seinen kurzatmigen Zeitgenossen, den großen symphonischen Atem; er gestaltet den Aufbau organisch aus der Gesamtsituation heraus im klaren Unterschied zu der mosaikartigen Zusammenfügung, die bei den anderen zu finden ist. Und wenn Wagner Werke größten Ausmaßes unter Verwendung größter Mittel gestaltet, dann geschieht dies nicht aus Erwägungen einer doktrinären Ästhetik heraus zur Täuschung eines blasierten Publikums; er verwendet vielmehr seine Mittel im Hinblick auf den Zweck, und dieser Zweck liegt eben darin, Festspiele zu schaffen, die weit jenseits des Alltags stehen. Und endlich hat Richard Wagner in der Frage des Verhältnisses zwischen Wort und Ton einen uralten deutschen Standpunkt wieder zu Ehren gebracht, daß nämlich die melodische Linie des Gesanges im Einklang stehen muß mit Sinn und Rhythmus des Verses.

4. Indes die Neuromantiker vor allem das eigene Ich verherrlichen und der Öffentlichkeit ein Interesse für ihre rein privaten Gefühle und Erlebnisse aufzuzwingen versuchen, strebt Wagner auch da, wo eigenes Erleben den Anstoß zur Konzeption eines Werkes gegeben hat, wie im „Tristan", mit Erfolg nach einem Heraustreten aus der Sphäre des Ich in die Sphäre des Überpersönlichen, des Allgemeingültigen.

5. Während die Neuromantiker sich hochmütig vom Volke abwandten, hat Wagner bewußt den Weg zum Volke gesucht und gefunden. Gerade dagegen richtete sich die Wut der jüdisch-klerikalen Gegner Wagners und ihrer bewußten und unbewußten Mitläufer. Man höhnte, daß ausgerechnet die „Unmusikalischen" durch Wagner gelernt hätten, was Musik sei, während es doch gerade ein Hauptverdienst Wagners ist, auch solchen Deutschen den Weg zu edler Musik erschlossen zu haben, die dafür bisher keinen Sinn gehabt hatten.

6. Das ganze Streben des jüdisch beeinflußten 19. Jahrhunderts geht auf eine Verwaschung der Volkstumsgrenzen aus. Richard Wagner dagegen hat seine Aufgabe betont und ausschließlich im deutschen Sinne aufgefaßt,

ja er ist in der Erkenntnis der Rassenfrage sogar der größte Bahnbrecher gewesen. Daher erscheint es als selbstverständlich, daß die jungen völkischen Bewegungen, so die Bewegung Georg v. Schönerers, in der Zeit des Kampfes um Richard Wagners Geltung sich begeistert für das Werk von Bayreuth einsetzten, und daß auch Adolf Hitler von Jugend auf in diesem Sinne sich einstellte.

Es ist eine tragische Erscheinung, daß das Werk der zwei größten Männer des 19. Jahrhunderts, Bismarcks und Richard Wagners, an die Persönlichkeit des Schöpfers gebunden blieb und deshalb von der folgenden Generation nicht fortgesetzt werden konnte. Wenngleich in den Bayreuther Jahren eine große Anzahl junger Künstler in des Meisters Umgebung lebte, so hat doch keiner von allen das Anrecht sich erwerben können, sich als berufenen Nachfolger Wagners zu fühlen. Lediglich für den Vortragsstil der Wagnerschen Werke selbst hat sich in Bayreuth eine über einige Jahrzehnte dauernde Tradition herausgebildet. Die Schaffenden unter der jungen Bayreuther Generation aber haben Wagner zunächst mechanisch zu kopieren versucht, und die daraufhin erfolgte Mahnung des Meisters: „Kinder, schafft Neues“, in dem Sinne mißverstanden, daß sie glaubten, krampfhaft Neues um jeden Preis suchen zu müssen. Sie sind damit also ganz in das Fahrwasser des von Wagner so heftig bekämpften 19. Jahrhunderts geraten.

Der Grund dafür liegt wesentlich in der Tatsache, daß gerade auch die schöpferischen Kräfte dieser jungen Generation zum weitaus größten Teile auf dem Umweg über Liszt zu Wagner gekommen sind. Dadurch aber ist viel vom Geiste des 19. Jahrhunderts in den Kreis der sogenannten Wagner-Epigonen hineingetragen worden. Denn wenn auch Franz Liszt gesinnungsmäßig ganz auf der Seite Wagners stand, so konnte es ihm doch nicht gelingen, in seiner inneren Haltung und in seiner Leistung so über seine Zeit hinauszuwachsen, wie dies bei Wagner der Fall war. Die Pariser Notzeit war für Wagner eine harte, aber notwendige Lehre gewesen, alle Verbindungen

zu dieser Zentrale des internationalen Kunstbetriebes abzubrechen und sich ganz auf sich selbst zu stellen. Liszt aber konnte sich niemals ganz aus der inneren Bindung an seine um so vieles freundlicheren Erlebnisse in Paris losmachen. Fast noch ein Kind, wurde er in den Pariser Salons gehätschelt und verwöhnt; Paris war der Ausgangspunkt für seine so beispiellos glänzende Virtuosenlaufbahn; und auch als Komponist fing Liszt mit Schöpfungen an, wie sie damals in Paris und damit in aller Welt marktgängig waren, mit Opernfantasien, mit empfindsamer Salonmusik mehr oder minder virtuosen Charakters usw. Als Liszt 1842 den Entschluß faßte, diesem Treiben zu entsagen und sich nach Weimar zurückzuziehen, war es für ihn bereits zu spät, diese entscheidenden Jugenderlebnisse innerlich völlig zu überwinden, und so blieb seinem Streben, auf dem Gebiete ernsten Kunstschaffens das Höchste zu erreichen, der letzte Erfolg versagt. Das zeigt sich deutlich an der Art, wie er das Problem der symphonischen Dichtung auffaßt. Abgesehen davon, daß die Anregung zu diesen Werken in der Hauptsache nicht auf ursprüngliche Erlebnisse, sondern auf schöngeistige Lektüre zurückgeht, zeigt sich der bestimmende Einfluß der Neuromantik hier auch in der Tatsache, daß das Problem der musikalischen Charakterisierung durchaus in einem Sinne angefaßt wird, wie er teils in charakterisierender Virtuosenmusik, teils in symphonischen Werken neuromantischer Komponisten vorgebildet ist. Vor allem aber läßt die motivische Erfindung und die Formgestaltung Liszts den inneren Zusammenhang mit der Neuromantik klar erkennen. Richard Wagners Aufsatz über Franz Liszts Symphonische Dichtungen läßt zwischen den Zeilen ohne weiteres den grundsätzlichen Unterschied der Auffassung der beiden Freunde in diesem Punkte erkennen.

Nicht zu vergessen ist ferner, daß Liszt als Lehrmeister der jungen Pianistengenerationen der Natur der Sache nach gezwungen war, mit der höchstausgebildeten Spieltechnik auch einiges von dem Geist des Pariser Virtuosentums in die Zukunft weiterzuleiten.

So ist Franz Liszt als Komponist eine umstrittene Erscheinung gewesen und geblieben. Von seinen Schülern und Enkelschülern abgöttisch verehrt, ist er teilweise auch von Musikern geringgeschätzt worden, die als Komponisten ganz auf ihm fußen. Jedenfalls ergibt eine genaue Untersuchung der Partituren der sogenannten Wagnernachfolge die überraschende Tatsache, daß, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die entscheidenden Einflüsse auf den Stil dieser Generation eben nicht von Wagner, sondern von Liszt ausgehen. Die äußerst umfangreiche Lehrtätigkeit Liszts im Gegensatz zu der Begrenztheit von Richard Wagners Einwirkung auf die Jugend gibt hierfür eine zwanglose Erklärung.

Die schöpferische Tätigkeit Liszts darf aber nicht ausschließlich beurteilt werden aus ihrem tatsächlichen Ergebnis. Entscheidend ist vielmehr die Tatsache, daß von dem Zeitpunkt an, wo Liszt nach Weimar übersiedelte, ein gewaltiges Kesseltreiben der jüdischen und judenhörigen Kreise auch gegen ihn einsetzte; daraus ergibt sich ohne weiteres, daß diese Kreise bereits in der äußeren Abkehr Liszts von dem Pariser Treiben eine erhebliche Gefahr für ihre Absichten und Pläne erblickten.

Die bisherigen Darstellungen verlegen den Schwerpunkt der Auseinandersetzungen jener Zeit in die Frage der Programmusik. Dies ist jedoch irreführend. Bekämpft wurde das Prinzip der Programmusik höchstens dem Scheine nach, in Wirklichkeit aber ging die Hetze der Gegner nicht gegen ein ästhetisches Prinzip, sondern gegen Persönlichkeiten, die den jüdischen Machthabern unbequem oder gar gefährlich waren. Schließlich gehören doch auch z. B. Mendelssohns Konzertouverturen viel mehr, als das ihr Urheber eingestehen wollte, in das große Gebiet der Programmusik, und die Form der Konzertouverture ist sogar, rein musikalisch gesehen, die Wurzel gewesen, aus der die symphonische Dichtung herausgewachsen ist. Und gerade Mendelssohn wurde von den Gegnern Liszts in aufdringlicher Weise als Muster hingestellt. Die seinerzeit von den Juden so sehr in den

Vordergrund gestellte charakterisierende Musik wurde späterhin nur deshalb bekämpft, weil die dem Judentum unangenehmsten schöpferischen Persönlichkeiten der Zeit, zuerst Berlioz, dann Liszt und Wagner, hauptsächlich auf diesem Gebiete sich betätigten. Einzig und allein die gemeinsame Gegnerschaft des Judentums ist es, die uns berechtigt, diese drei Namen in einem Atem zu nennen. Stilistisch gesehen gehören jedoch diese drei Meister, insbesondere hinsichtlich ihrer grundsätzlichen Einstellung gegenüber dem Prinzip der Programmusik, ganz verschiedenen Bereichen an.

Während der Kampf des Judentums gegen Wagner und Liszt sich hemmungslos austoben konnte, war gegenüber Brahms aus taktischen Gründen Zurückhaltung geboten. Daß der im Auftrage des Judentums schreibende Eduard Hanslick als führender Kritiker Wiens und damit des deutschen Kulturgebietes Brahms zunächst keineswegs gut behandelte, ist in Vergessenheit geraten angesichts der Tatsache, daß dieser Mann später einer der größten Lobredner von Brahms gewesen ist. Immerhin ist Hanslick auch zu Anfang Brahms gegenüber nie so ausfällig geworden wie später gegen Wagner. Ein gewisses Maßhalten erschien in diesem Falle schon deshalb als zweckmäßig, weil Brahms mit dem jüdischen Geiger Joachim befreundet war und daher von einflußreichen jüdischen Kreisen gestützt wurde. Der entscheidende Umschwung zugunsten von Brahms trat aber erst ein, nachdem Richard Wagner bei einem Gastspiel in Wien dort Fuß zu fassen begonnen hatte. Um dem wirksam entgegentreten zu können, brauchte das Judentum eine Persönlichkeit von Rang, die als Gegengewicht gegen Wagner auf den Thron erhoben werden konnte. Da auch bei krampfhaftestem Bemühen ein jüdischer Komponist für diesen Zweck nicht zu finden war, wurde Brahms die zweifelhafte Ehre zuteil, in diese Machenschaften hineingezogen zu werden. Das war ihm ja schon früher einmal passiert, als ihm die Unterschrift unter den berüchtigten, gegen Liszt und seinen Weimarer Kreis gerichteten Aufruf abgelistet worden war.

Daß mit Brahms ein kerndeutscher Musiker gegen Richard Wagner ausgespielt werden konnte, bedeutete für das Judentum einen erheblichen taktischen Vorteil. War doch damit die Möglichkeit gegeben, die deutschen Musiker unter sich uneinig zu machen und in zwei Lager zu spalten. Ohne diesen Schachzug wäre es niemals möglich gewesen, die Meinung zu erwecken, daß die Kunst von Richard Wagner in unvereinbarem Gegensatz zu der Kunst von Johannes Brahms stände. Jedenfalls hat die Brahmssche Musik mit der nach Herkunft und Ziel rein jüdisch bestimmten Ästhetik Hanslicks nicht das geringste zu tun, denn die Schöpfungen eines Brahms sind wahrhaftig alles andere als ein bloßes Formenspiel im Sinne der Hanslickschen Lehre.

Im übrigen täte man Hanslick zuviel Ehre an, wenn man ihn als eigenständige Persönlichkeit werten wollte. Er ist vielmehr als gewandter Zeitungsmann von der jüdischen Regie als Sprachrohr benutzt worden. In dem ganzen Getriebe, das wir in diesem Kapitel zu erfassen versucht haben, ist Meyerbeer der einzige Jude, der als einigermaßen selbständige Erscheinung zu werten ist, und auch er nur während seiner Pariser Glanzzeit. In einer Zeit, da das Judentum in seiner Gesamtheit mit seinen Zielen noch nicht an die Öffentlichkeit sich wagen konnte, hat Meyerbeer als einzelner in unverblümter Weise dieses Gesamtziel verfolgt. Eben deshalb aber hat der Chor der Musikjuden im Falle Meyerbeer Zurückhaltung geübt, ja Meyerbeer sogar zum Teil preisgegeben, denn nur so war es möglich, bei den Opfern der jüdischen Taktik den Eindruck zu erwecken und zu festigen, daß Meyerbeer nicht der Vertreter Alljudas, sondern eine bloße Einzelerscheinung sei. Und während Meyerbeer die Angriffsstellung des Judentums wesentlich vorantrieb, wurde auf der anderen Seite durch eine suggestive Propagierung Mendelssohns die Hauptstellung des Judentums ausgebaut und wesentlich befestigt.

Wenn auch Paris die Ausgangsstellung war, von der aus Meyerbeer sich die musikalische und die theatralische Welt eroberte, so war doch dort nicht auf die Dauer

seines Bleibens. Als er dort den Höhepunkt seiner Erfolge überschritten hatte, berief ihn Friedrich Wilhelm IV. als Generalmusikdirektor nach Berlin, wo er immerhin noch eine Reihe von Jahren eine Hauptstütze einer Sache war, die in Paris selbst sich bereits überlebt hatte, ein Zeichen dafür, wie sehr jener als romantisch bezeichnete König von der Tradition der Salons aus der Zeit seines Großvaters noch angekränkelt war. Die Zeit der Welterfolge Meyerbeers aber war trotzdem vorbei, freilich nicht die Zeit der Auswirkung seines Wesens. Auf dem Umweg über die Neuromantiker und ihre Nachfolger, deren Zusammenhang mit Meyerbeer oben aufgezeigt wurde, ist seine Nachwirkung von langer Dauer gewesen selbst auf solche deutsche Musiker späterer Generationen, die Meyerbeer in betonter Weise ablehnten.

MAHLER

Wenn das Emporwachsen der Industrie im Laufe des 19. Jahrhunderts unausbleiblich zur Zusammenballung großer Menschenmassen in Großstädten führte, so brauchte das doch keineswegs mit Notwendigkeit die innere Haltung der Menschen in der Weise zu bestimmen, wie dies tatsächlich geschehen ist. Es ist nicht von vornherein unvermeidbar, daß der Großstadtmensch der Entwurzelung anheimfällt, daß er seelisch heimatlos wird. Wenn dies trotzdem immer in der Geschichte der Fall war, wo Großstädte sich bildeten, dann liegt der Grund dafür ausschließlich in der Tatsache, daß überall dort bisher auch das Judentum sich einnistete und die Lebensform maßgeblich zu bestimmen verstand. So war es auch im 19. Jahrhundert das Judentum, von dem die Gestaltung des Großstadtlebens ausging, das den Menschen in verlockender Weise interessanten Umgang, Zerstreuung, geistige und künstlerische Anregung und nicht zuletzt auch Amüsement nach Belieben bot, sie aber loslöste von den ewigen Werten von Heimat, Volkstum und Familie, so daß sie den festen Stand im Leben verloren und in eine innere Leere geführt wurden, der die Oberflächlicheren in einem immer wilderen Taumel zu entfliehen versuchten, während die ernster Veranlagten in schwere Krisen verfielen, aus denen sie verzweifelt Rettung und Erlösung suchten. Aber da waren schon wieder jüdische Propheten und Apostel bereit, den ringenden und suchenden Menschen den Halt zu bieten, den sie suchten, sie geistig und seelisch in Regionen zu führen, die aller irdischen Unzulänglichkeit entrückt sind, und ihnen die bedrückende seelische Last zu nehmen. Weil aber die

Opfer dieser jüdischen Propheten eben das nicht besaßen, was für eine Wertung des Gebotenen unerläßlich ist, den klaren und sicheren Blick in die Welt, ließen sie sich von jenen Juden willenlos in die Irre führen, ja sie waren ihnen sogar noch dafür dankbar und priesen laut den Hebräer, der das deutsche Wesen besser verstanden habe als irgend jemand aus dem eigenen Volke. Und damit war wiederum der Behauptung von der Gleichheit deutscher und jüdischer Art eine neue Stütze gegeben.

Zu den gefährlichsten dieser jüdischen Propheten gehört Gustav Mahler, der als Mißdeuter deutscher Musik in seiner Eigenschaft als Hofoperndirektor in Wien wie als Symphoniker eine unmittelbare und mittelbare Wirkung von größtem Ausmaße ausgeübt hat, indem er sich als reiner Idealist und als Vorkämpfer edelster deutscher Kunst tarnte, während er in Wirklichkeit ausschließlich den jüdischen Herrschaftszielen diente.

Um dem Problem Mahler auf den Grund zu kommen, muß darum die Frage wieder erhoben werden, ob nicht doch die beiden so entgegengesetzten Charaktere des Germanentums und des Judentums sich in irgendeinem Punkte berühren. Geschichtlich ist dazu festzustellen, daß bereits im Mittelalter diese Frage von den Völkern des Abendlandes praktisch bejaht worden ist. Die Gestalt des Ewigen Juden trägt unverkennbare Züge eines romantischen Charakters in unserem Sinne, die uns zeigen, daß selbst in Zeiten erbittertster Bekämpfung der Juden bei den Völkern Europas im Unterbewußtsein das Gefühl bestand, es verbinde, wenn auch in weiter Ferne, doch ein gemeinsames menschliches Empfinden Christen und Juden miteinander.

Eine Erklärung dieser merkwürdigen Tatsache bietet zunächst die psychologische Feststellung, daß der naive Mensch nur zu gern geneigt ist, von sich auf andere zu schließen und auch dem Gegner eine Art des Fühlens zuzuschreiben, die der eigenen entspricht. Diese Neigung wurde durch die von der Kirche propagierte Lehre von der Gleichheit aller Menschen wesentlich begünstigt und

gestärkt, und dadurch erst wurde es möglich, daß die Figur des Ahasver so gestaltet wurde, wie sie uns bereits im deutschen Volksbuch entgegentritt.

Man empfand also bei aller instinktiven Abneigung gegen die Juden das Geschick des jüdischen Volkes als tragisch. Man sah ein Volk, das kein eigenes Land besitzt, also gerade das entbehren muß, was dem germanischen Menschen als höchster Wert erscheint, ein Volk, das in der Zerstreuung lebt und auf den Erlöser, den Messias, wartet, der es dereinst aus aller Not befreien soll. Den tragischen Konflikt sah man in dem Gegensatz zwischen der vermeintlichen göttlichen Erwählung und der abstoßenden Gegenwartserscheinung des jüdischen Volkes, zwischen seinem offenkundig verbrecherischen Dasein und seinem vergeblichen Sehnen nach göttlicher Erlösung. Von hier aber bis zum Mitleid ist nur ein kleiner Schritt, und dieser Schritt wurde getan von der protestantischen Theologie der nachlutherischen Zeit.

An diesen Tatbestand konnte die judenfreundliche Propaganda des ausgehenden 18. Jahrhunderts anknüpfen, und es ist kein Zufall, daß gerade in dieser Zeit die deutsche Dichtung die Gestalt des Ewigen Juden immer wieder aufgreift. So wird zunächst das Mitleid mit dem Geschick des jüdischen Volkes erweckt, und daraus ergibt sich folgerichtig nun auch das Gefühl einer mehr oder weniger engen Verbundenheit, ein Gefühl, das noch verstärkt wurde durch den Umstand, daß in dem jüdischen Schrifttum der vorromantischen und der romantischen Zeit sehr viel Gefühlsseligkeit zur Schau getragen wird, und daß außerdem sehr viele Juden, die nicht unmittelbar mit Handel und Wucher sich beschäftigten, ihre Abstammung als peinlich zu empfinden vorgaben und ihr Verlangen kundtaten, die Empfindungswelt und die Kultur des arischen Menschen sich anzueignen. Dazu kam, daß einer durch jüdische Machenschaften in der Entartung begriffenen Zeit der seelische Zwiespalt, der sich aus einer Mischung gegensätzlicher Rassenelemente stets ergibt, als besonders interessant angesehen, ja geradezu als wertvoller betrachtet wurde im Vergleich zu der inne-

ren Einheit und Geschlossenheit des besten deutschen Menschentyps.

Es bedurfte der bitteren Erfahrungen eines ganzen Jahrhunderts, bis der Deutsche erkannte, daß der Gegensatz zwischen Judentum und Deutschtum unüberbrückbar ist, und daß hier der Satz von den sich berührenden Extremen auf keinen Fall Geltung haben kann. Zwischen dem „Weitengefühl“ des nordischen Menschen und dem „Höhlengefühl“ des Orientalen ist keine Brücke zu schlagen, und die rein machtpolitisch gemeinte Messiaserwartung des Judentums hat weder mit dem religiösen Empfinden noch mit nationalen Idealen unserer Art irgend etwas zu tun. Und wenn an sich schon deutsche Gefühlstiefe und jüdische Wehleidigkeit miteinander nichts zu tun haben, so wird dieser Gegensatz noch verstärkt dadurch, daß es dem Deutschen zutiefst widerstrebt, mit seinen Gefühlen ein loses Spiel zu treiben, während der Jude mit Vorliebe aus einem zur Schau getragenen Gefühlsüberschwang plötzlich in einen widerlichen Zynismus verfällt (dies ist der eigentliche, ganz besonders von Heine herausgestellte Sinn der „romantischen Ironie“). Und während die deutsche Geistigkeit nach der Erfassung der letzten und tiefsten Zusammenhänge strebt, beschränkt sich der Jude darauf, unvereinbare Dinge in überraschender Weise durch Hervorhebung von Zufälligkeiten miteinander künstlich in Verbindung zu bringen. Unverständlichkeit und Widersinn wird von den Juden als Tiefsinn ausgegeben, und übersinnliche Dinge, die dem Deutschen ein Mysterium sind, vor dem man in Ehrfurcht schweigt, werden vom Juden in einer absonderlichen Vereinigung von nüchterner Berechnung und krassem Aberglauben zu wüstem Zauber mißbraucht.

Trotz dieser tiefgreifenden Gegensätzlichkeiten konnte es, nachdem die innere Sicherheit des Deutschen durch die jüdische Propaganda erschüttert war, einer talmudistischen Logik gelingen, die Wesensgleichheit des Juden mit anderen Völkern zu „erweisen“ und glaubhaft zu machen. Selbst auf einem Gebiete, auf dem dieser „Nachweis“ besonders schwierig war, nämlich in bezug

auf den Begriff des Tragischen, hat sich der Deutsche des ausgehenden 19. Jahrhunderts durch die Juden täuschen lassen, obwohl der mit der deutschen Auffassung des Tragischen untrennbar verknüpfte Begriff der Ehre dem Judentum völlig fremd ist. Aber hier ist die Theologie eingesprungen; sie hat das Geschick des jüdischen Volkes als Strafe für einstmals begangene Sünden gedeutet und damit es uns doch wieder nahezubringen verstanden. Hieran konnte das Judentum anknüpfen und einzelne Männer seines Volkes als tragische Erscheinungen herausstellen, indem es deren Wirken so schilderte, als hätten sie sich in ernstem, unbeirrbarem Ringen um die Erfassung der tiefsten Geheimnisse der deutschen Seele, um heldischen Sinn und umfassendes Weltgefühl bemüht. Die zunächst aus dem Rassengegensatz sich ergebende Ablehnung solcher Versuche bei den Deutschen wurde dann dargestellt als Parallelerscheinung zu dem Unverständnis der Zeitgenossen, das in früheren Zeiten den Lebensgang großer deutscher Männer so sehr erschwert hatte. Eine solche Darstellung der Tatsachen erschien deshalb durchaus glaubhaft, weil damals niemand auf den Gedanken kommen konnte, daß in diesen deutschen „Parallelfällen" das Unverständnis der Zeitgenossen zum überwiegenden Teil auf die Rechnung gerade der jüdischen Zersetzungspraktiken zu setzen war.

All dies zeigt sich in der Erscheinung des Ostjuden Gustav Mahler, der auf musikalischem Gebiet als eine Art von Wunderrabbi aufgetreten und von seinen Rassegenossen als heldisch-tragische Persönlichkeit gefeiert worden ist. Seine Tätigkeit insbesondere als Dirigent griff in ihrer Wirkung weit über die jüdischen Kreise hinaus, nicht zum mindesten deshalb, weil Mahler vorgab, aus der Sphäre des Judentums herauszustreben und sich um ein Eindringen in das Wesen der großen deutschen Kunst ernsthaft, ja fanatisch zu bemühen. Seine ablehnende Stellungnahme gerade gegenüber den im vorigen Kapitel geschilderten Auswirkungen jüdischer Machenschaften auf dem Gebiete der Musik sicherte ihm von vornherein die Sympathien weiter Kreise gerade der begeisterten

Anhänger Richard Wagners. Bezeichnend für ihn ist, daß er ganz besonders seine Vorliebe für das deutsche Volkslied betonte, und zwar in der Form, wie es Arnim und Brentano im „Wunderhorn“ uns vorgelegt haben. Die Texte aus dem „Wunderhorn“ sind von keinem deutschen Musiker von Rang auch nur annähernd in dem Ausmaße vertont worden wie von dem Ostjuden Mahler. Das mag auf den ersten Blick überraschen; es darf aber nicht übersehen werden, daß von allen Ausgaben deutscher Volksliedertexte das „Wunderhorn“ die weitaus am stärksten rein literarisch betonte ist.

In allen Schöpfungen Mahlers zeigt sich die tiefe seelische Zerrissenheit des Juden, die so oft und gern verwechselt wurde mit faustischem Ringen und der Haltung des deutschen Gottsuchers. Immer wieder weist Mahlers Musik Züge auf, die wir an anderer Stelle als typisch jüdisch kennengelernt haben. Man denke z. B. an den Anfang seiner 2. Symphonie, wo eine rhythmische Formel bis zum Überdruß wiederholt wird. Der jüdische Zynismus ist bei ihm vielleicht nicht auf den ersten Blick zu erkennen; zumindest hat man versucht, ihn als Tiefsinn zu deuten. Trotzdem ist es nicht schwer, vielerorts in Mahlers Musik fratzenhafte Züge zu erkennen, am stärksten vielleicht in der 7. Symphonie. Auch Mahler bringt in typisch jüdischer Art unvereinbare Dinge zwangsweise unter einen Nenner, so in der 8. Symphonie, deren erster Teil von dem altchristlichen Hymnus „Veni creator spiritus“ beherrscht wird, während der zweite Satz auf der Schlußszene des zweiten Teiles von Goethes „Faust“ aufgebaut ist. Diese Zusammenstellung soll natürlich den Eindruck besonderen Tiefsinns erwecken, ist aber über eine rein äußerliche Aneinanderreihung nicht hinausgekommen.

Wie sehr der „Tiefsinn“ und das „Naturgefühl“ Gustav Mahlers nichts als jüdische Spiegelfechterei waren, zeigt klar die Entstehung des Titels „Pan“ für die 3. Symphonie. Wer denkt bei diesem Namen nicht an den altgriechischen Naturmythos, wer erwartet hier nicht den Ausdruck lebendigsten, unmittelbarsten Lebensgefühls!

Dabei dachte Mahler beim Entwurf der Symphonie nicht entfernt an solche Dinge, bis er zufällig einmal einen Brief erhielt, auf dessen Poststempel er nur die Buchstaben „P A N“ entziffern konnte. Nachträglich stellte sich heraus, daß diesen rätselhaften Buchstaben noch eine Zahl folgte, so daß „Postamt Nr. 30“ herauskam; aber das kümmerte Mahler nicht weiter; er hatte einen tiefsinnig klingenden Titel für sein Werk gefunden, genau wie später der Jude Franz Schreker durch den Namen einer Bahnstation sich zum Entwurf einer grausigen Oper anregen ließ. Gedankenverbindungen dieser Art sind dem Nichtjuden unfaßbar, für den Juden aber bilden sie die selbstverständliche Grundlage eines angeblichen Tiefsinns.

Nun ist freilich von Anfang an die Beurteilung des Komponisten und des Dirigenten Mahler eine durchaus verschiedene gewesen. Während die Kompositionen Mahlers zunächst abgelehnt oder wenigstens mit Zurückhaltung aufgenommen wurden, hat sich Mahler als Dirigent rasch durchgesetzt, obgleich er auch hier zunächst starken Widerständen begegnete. Aber seine despotische Natur, die seine jüdischen Freunde als Ausfluß eines echten, allen Kompromissen abgeneigten deutschen Künstlertums erklärlich zu machen verstanden, hat, gestärkt durch eine eifrige Reklametätigkeit seiner Rassegenossen, sehr bald diese Widerstände besiegt. Die eigenwillige Art seiner Auffassung deutscher Kunstwerke wurde in den Kreisen des natürlich sehr stark mit Juden durchsetzten Konzertpublikums nicht nur als neuartig, sondern geradezu als eine Offenbarung empfunden. Das ist, soweit es sich um deutschstämmige Mitläufer handelt, insofern verständlich, als in der Zeit von Mahlers Aufstieg die oben geschilderte seichte und oberflächliche Vortragsart der Mendelssohnschule noch keineswegs verschwunden war, während auf der anderen Seite Richard Wagners Forderung nach einer Reform des Vortragsstiles bereits weithin Anerkennung gefunden hatte und daher auch von Juden, selbstverständlich zur Förderung ihrer eigenen Ziele, aufgegriffen worden war.

Bezeichnend ist aber, daß die Orchestermusiker zunächst von Mahler keineswegs begeistert waren. Es hieße den deutschen Orchestermusiker zu gering einschätzen, wenn man behaupten wolle, daß seine anfängliche Mißstimmung gegen Mahler nur auf dessen ungewöhnliche Anforderungen an die Spieler zurückzuführen sei. Auch Richard Wagner hat von den Orchestermusikern sehr viel verlangt, aber er hat aus deren Kreisen immer wieder Äußerungen der Dankbarkeit und der Anhänglichkeit zu hören bekommen, wenn die Arbeit ihre Früchte getragen hatte. Die Ursache der Abneigung der Musiker gegen Mahler ist also anderswo zu suchen. Der gesunde Instinkt des Musikers erkannte, daß Mahler durch seine Ausdeutung dem Kunstwerk Gewalt antat, daß er das Kunstwerk nur mit den Mitteln rabbinischer Logik, nicht mit lebendigem Empfinden zu erfassen vermochte und daher auch dann, wenn er, über die Einzelheiten hinausgehend, das Ganze zu gestalten versuchte, willkürlich, nicht organisch vorging. Nur aus dieser talmudischen Logik heraus ist es zu verstehen, wenn in der Systemzeit auf einem Kongreß der Jude Cahn-Speyer allen Ernstes die Forderung erheben konnte, daß Vortragseigentümlichkeiten unter urheberrechtlichen Schutz zu stellen seien. Der „Text“ des Kunstwerkes spielt hier für den Juden dieselbe Rolle wie der Text des „Gesetzes“ für den Talmudrabbiner: er muß dem Wortlaut nach gewahrt bleiben, auch wenn sein Sinn ins genaue Gegenteil verkehrt wird, und ebenso wie in der talmudistischen Tradition der Name des Rabbiners, der eine bestimmte Auslegung erklügelt hat, immer gewissenhaft genannt wird, so sollte nach der Absicht des Judentums der Name des jüdischen Verfälschers eines deutschen Kunstwerkes für alle Zukunft genannt und die Verfälschung selbst noch honoriert werden! Bezeichnenderweise ließ der Widerstand gegen Mahlers Willkürlichkeiten mit zunehmender Gewöhnung und infolge andauernder suggestiver Beeinflussung allmählich nach, um schließlich zu verschwinden, ja teilweise sogar sich ins Gegenteil zu verkehren. Tatsache bleibt, daß viele Deutsche, die unvoreingenom-

men zum erstenmal Mahlersche Interpretationen deutscher Kunstwerke hörten, ohne sich durch die überschwengliche Lobrednerei der judenhörigen Zeitungen vorher beeinflussen zu lassen, fassungslos einer solchen Entstellung erhabenster deutscher Schöpfungen gegenüberstanden.

Das Schlimme an diesen Dingen war, daß alle dagegen geäußerten Bedenken mit der Berufung auf Richard Wagner als die zuständige Autorität beschwichtigt wurden. Darin zeigt sich nicht nur eine bewußte Mißdeutung Wagners seitens des Judentums, sondern auch ein Nichtverstehen des Meisters seitens sehr vieler Deutscher. Es waren ja verhältnismäßig nur wenige Musiker, die Gelegenheit hatten, den Wagnerschen Vortragsstil so in sich aufzunehmen, daß dessen eigentlicher Sinn unverändert weiter gepflegt wurde, und auch zeitlich war infolge der erst kurzen Zeit der Tradition dieser Stil noch keineswegs gefestigt. Man war also auf die schriftlichen und einige mündlich überlieferte theoretische Äußerungen Wagners angewiesen und deutete diese nach jüdischem Vorbild rein mit dem Verstande, nicht aus dem gesunden Empfinden heraus, und suchte nach Fernliegendem, wo doch Wagner selbst im Grunde genommen Selbstverständliches gemeint hatte.

Darin ging nun Mahler ganz ausgesprochen voran und setzte sich damit scheinbar auch in Widerspruch mit der sonst gewohnten jüdischen Manier. Es ist für uns jedoch wenig wichtig, die darüber entstandenen innerjüdischen Dispute zu verfolgen, denn die geschichtliche Erfahrung zeigt, daß die vielen Zänkereien innerhalb des Judentums stets eine rein interne Angelegenheit dieses Volkes gewesen sind und für die Nichtjuden belanglos waren, weil diesen gegenüber das Gesamtjudentum immer wieder als geschlossene Einheit dasteht. Jedenfalls ist Mahler vom Gesamtjudentum sehr bald anerkannt und als ein Großer gefeiert worden, und das ist ein Beweis dafür, daß er den Interessen Judas in hervorragender Weise gedient hat. Womit aber konnte er als Dirigent diesen Interessen besser dienen als durch Entstellung und Verfälschung deutscher Meisterwerke?

Noch bei Lebzeiten Richard Wagners war es klar geworden, daß eine Unterdrückung nationaler Bestrebungen in der deutschen Musik nicht mehr möglich war, und daß Wagner selbst als eine der größten Erscheinungen in der Geschichte der deutschen Kunst für alle Zeiten dasteht. In diesem Falle tat das Judentum, was es immer getan hat, wenn eine ihm abträgliche Bewegung zum Erfolge gekommen war: es versuchte, innerhalb dieser ihm unbequem gewordenen Bewegung Fuß zu fassen, um sie innerlich zu zersetzen, sie aufzuspalten und in eine den jüdischen Interessen förderliche Richtung zu führen. So ist es nicht verwunderlich, daß, nachdem das Werk von Bayreuth einmal dastand, eine Anzahl von Juden sich öffentlich zu Wagner bekannten und, wie Hermann Levi, sogar in Bayreuth sich einnisteten. Die Erreichung des Zieles einer Umbiegung der Wagnerschen Richtung war für das Judentum um so leichter, als ein berufener Nachfolger Richard Wagners ja gar nicht vorhanden war und die sogenannten Neudeutschen, die, wie wir gesehen haben, sich auf Wagner beriefen, ohne dazu innerlich berechtigt zu sein, durchaus in den dem Judentum ungefährlichen liberalen Ideen befangen waren. Das Judentum brauchte somit gar nicht mehr viel zu unternehmen, um gewisse Grundsätze der Neudeutschen als unantastbare Dogmen erscheinen zu lassen. Diese Grundsätze lassen sich etwa wie folgt zusammenfassen:

1. Anzustreben ist der Fortschritt um jeden Preis, vor allem um den Preis der Verständlichkeit.

2. Ein Werk ist um so wertvoller, je umfangreicher, je schwieriger und je lauter es ist.

3. Die musikalische Tradition wird nicht selbständig gewertet, sondern lediglich von Fall zu Fall als Vorstufe einer bestimmten Erscheinung der fortschrittlichen Richtung anerkannt.

Das wesentlichste Moment, das den Wert des Kunstwerkes bestimmt, nämlich die Persönlichkeit seines Schöpfers, wird also ausgeschaltet; zum mindesten versucht man die Persönlichkeit an Hand von rein äußerlichen Merkmalen zu bewerten. Das ist natürlich Wasser

auf die Mühle des den Persönlichkeitswert leugnenden Judentums. Der Fortschritt um jeden Preis, der mit gelegentlichen Kühnheiten Richard Wagners zu rechtfertigen versucht wird, muß im Endergebnis zu einem Ziele führen, das den Absichten Wagners geradezu entgegengesetzt ist. Wagner war es lediglich darum zu tun, die in unserem Tonsystem liegenden Möglichkeiten zweckentsprechend auszunützen; der Fortschrittsgedanke aber mußte zwangsläufig zu einer völligen Auflösung der von unseren Vorfahren errungenen Tonordnug führen, und an die Stelle des organisch gewachsenen abendländischen Tonsystems mußte im Endergebnis das Chaos treten. Den Übergang bildeten rein verstandesmäßig konstruierte, sich gegenseitig Konkurrenz machende Systeme der verschiedensten Art, die zum Teil auch bereits durch Mahler ersonnen sind. In diesem Sinne bringt Mahler die ersten bewußten Ansätze zur Konstruktion der späteren, uns so wesensfremden Atonalität, und eine ganz klar zu verfolgende Linie führt von Mahler zu dem Hauptvertreter der Atonalität, zu dem Juden Arnold Schönberg.

Bereits Mahler hat von verschiedenen Seiten her die Zersetzung unserer Tonordnung vorbereitet. Die Bezirke der Melodie und der Harmonie werden nicht mehr klar auseinandergehalten, sondern in der sonderbarsten Weise miteinander vermischt. So wird z. B. das melodisch so wichtige Intervall der Quarte in Mahlers 7. Symphonie zur Grundlage akkordlicher Gebilde, also ausschließlich aus Quarten zusammengesetzter Klänge gemacht; die naturgegebene Grundlage des Dreiklangs wird damit verlassen. Im melodischen Bereiche konstruiert Mahler Tonleitern und Tonleiterausschnitte in der Art asiatischer Skalenbildung. Er kommt damit zu einer offenkundigen Orientalisierung des melodischen Aufbaues, der sich in eintönigem Psalmodieren erschöpft. Die letzte formale Konsequenz aus der Anlehnung an das asiatische Vorbild, nämlich die Verwendung kleinster Tonschritte (der sogenannten Drittel-, Vierteltöne usw.) hat Mahler selbst nicht mehr gezogen. Wohl aber bringt er bereits Ansätze zur restlosen Mechanisierung unserer Skalen, wie sie in

der Mahlernachfolge durch die sogenannte Zwölftönemusik Schönbergs und Hauers vollendet wurde. Diese Zwölftönemusik bedeutet in der Musik dasselbe wie die jüdische Gleichmacherei auf allen anderen Gebieten des Lebens: die 12 Töne des Klavieres sollen einander unter allen Umständen völlig gleichgestellt sein, sie alle müssen gleich oft auftreten, und keiner darf den anderen gegenüber irgendeinen Vorrang einnehmen. Das aber bedeutet die völlige Umstürzung der naturgegebenen Ordnung der Töne im Tonalitätsprinzip unserer klassischen Musik.

Die rein formale Aufnahme orientalischer Elemente in unsere Musik wäre vielleicht noch überwindbar gewesen, denn die Vergangenheit hat gezeigt, daß das Einströmen fremder Elemente formaler Art, solange die seelische Grundlage des arischen Menschen unversehrt ist, immer wieder zu einer inneren Umgestaltung und damit zu einer inneren Angleichung dieser Elemente führt. Das sehen wir z. B. an der ebenfalls aus dem Orient zu uns gekommenen Gregorianik. Hier hat die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit den fremdartigen Elementen geradezu einen entscheidenden Auftrieb der germanischen Schöpferkraft zur Folge gehabt. Aber die Voraussetzung der inneren Unversehrtheit war bei uns zur Zeit Mahlers in keiner Weise mehr gegeben. Im Gegenteil, der Deutsche war damals schon in weitestem Umfange dem Judentum gegenüber seelisch wehrlos.

Mit der Durchführung des zweiten der angeführten Grundsätze war die längst eingeleitete Loslösung der Kunstmusik vom Volke vollendet. Die ins Maßlose gesteigerten Schwierigkeiten der Ausführung in Verbindung mit artfremder Ausdrucksform machen es dem Nichtberufsmusiker fast unmöglich, aus eigener Kraft den Weg zu einem Werke der Kunstmusik zu finden. Er wird daher auf das bloße Hören beschränkt. Nun sind aber hier die Grundsätze der Neuromantiker bis ins letzte durchgeführt, und Ausdehnung und Aufwand an Mitteln sind hier derart bis zum äußersten gesteigert, daß selbst die in dieser Hinsicht extremsten Werke früherer Zeit weit zurückstehen etwa hinter Mahlers „Symphonie der Tau-

send“ oder gar hinter Schönbergs „Gurreliedern“, die wohl den größten Aufführungsapparat verlangen, der jemals gefordert worden ist.

Auf diese Weise wird der Hörer, der ja unmittelbar, d. h. durch eigenes Studium sich auf die Aufführung nicht vorbereiten kann, hilflos den auf ihn einstürmenden Tonmassen preisgegeben. Er wird ermüdet nicht nur durch die lange Ausdehnung der Werke, sondern auch durch die kaum zu erfüllenden Anforderungen an seine Spannkraft. Denn gerade Mahler verlangt in bisher nie gekanntem Ausmaße ununterbrochene höchste Anspannung des Ausdrucks, die aber, eben weil sie ununterbrochen ist, praktisch keinerlei Wert hat. Ob ein Musikstück in gleichförmiger Ausdruckslosigkeit dahinplätschert oder aus den Höhepunkten nicht herauskommt, bleibt sich ja gleich; in beiden Fällen handelt es sich um ein Verweilen auf der gleichen Gefühlsebene, eine Sache, die dem deutschen Musikempfinden so fremd wie nur möglich, dem jüdischen Wesen aber ganz und gar entsprechend ist.

Man hat natürlich damit gerechnet, daß eine solche Kompositionsweise dem Publikum nicht ohne weiteres schmackhaft sein kann. Aber man ging ja nicht von dem Standpunkt aus, daß die Musik für die Zuhörer geschaffen ist, sondern das Publikum galt lediglich als Staffage für das „Kunstwerk“, als ein notwendiges Übel, und da die Hörerschaft, wie wir sehen, zum überwiegenden Teil von sich aus einen Zugang zu dem Werke nicht finden konnte, war sie willenlos jeder Beeinflussung durch den jüdischen Reklameapparat ausgeliefert. Einführungsschriften, Vorträge usw. bearbeiteten die Hörerschaft ganz im Sinne der jüdischen Regie, und schließlich glaubten harmlose Gemüter, ein solches Werk schon deshalb anstaunen zu müssen, weil es unverständlich ist, da ja, wie gesagt wurde, nur auserlesene Geister die tiefsinnige, musikalisch gefaßte Philosophie zu erfassen fähig sind. Und man rechnete damit, daß jeder, dem an seinem Rufe gelegen ist, sich davor hüten würde, durch ein offenes Eingeständnis seines Nichtverstehens oder seiner Ablehnung

eines solchen Werkes sich selbst als minderwertig zu brandmarken. Der Halbjude Paul Bekker nannte dies die „gesellschaftbildende Kraft des Kunstwerkes".

Seit Richard Wagner seine Verbundenheit mit der Philosophie des großen Deutschen Arthur Schopenhauer öffentlich bekannt hatte, war in den Kreisen, die sich mit Recht oder Unrecht auf Richard Wagner beriefen, der Pessimismus große Mode geworden, denn man hatte ja Schopenhauer mißverständlicherweise zum extremen Pessimisten gestempelt. Pessimismus aber bedeutet Lebensverneinung. So wird die Weltanschauung Schopenhauers umgefälscht. Man hält sich nicht an den Kern seiner Lehre, in der das Bekenntnis zu echt germanischer, heroischer Tragik immer wieder durchbricht, sondern an die Dinge, die der deutsche Denker übernommen hatte aus einer müde gewordenen indischen Altersweisheit, und Schopenhauers echt kämpferische Haltung, die er in seinen Schriften immer wieder bewiesen hatte, wird umgebogen in die bloße und leere Geste eines Sich-Aufbäumens gegen ein unentrinnbares Schicksal, die oft wieder ausklingt in eine ebenso unwahrhaftige Verklärung. Das ist die „tragische" Haltung, die im Zusammenhang mit Mahlers menschlicher und musikalischer Erscheinung vom Judentum als der Inbegriff der tiefsten künstlerischen Offenbarung propagiert wurde. Aber diese Haltung führt die Menschen eben nicht auf die Höhen des Lebens und der künstlerischen Offenbarung, sondern im Gegenteil in die Niederung des Katzenjammers.

Dies trifft in vollem Umfange auf die Musik Mahlers zu. Man denke dabei nur an sein Verhältnis zur Natur, und man wird dieses Urteil nicht als zu hart empfinden. Keine Spur eines Naturerlebens in unserem Sinne ist bei ihm zu finden. Und wenn in seinen Partituren oft und oft der Vermerk zu finden ist „wie ein Naturlaut", so handelt es sich dabei fast ausnahmslos um die Wiedergabe eines Brunstschreies, eines gequälten Aufstöhnens, kurz um Dinge, die nichts weniger als erhebend sein können. Für diese Anschauung ist die Welt wirklich nichts anderes mehr als ein „kotiges Ungeheuer", und ihr gilt vor allem

Nietzsches leidenschaftlicher Widerspruch im „Zarathustra“.

Während im übrigen, und zwar nicht nur im französischen Impressionismus, in der Kunstmusik, der Ausdruck einer müden, resignierten Stimmung vorherrschte, ist Mahlers Musik durchaus aggressiv. Die früher vom Judentum angewendeten Kunstmittel, triefende, durch eine komplizierte Harmonik und durch besonderen klanglichen Aufputz nur notdürftig und künstlich verdeckte Sentimentalität, leeres, lautes Pathos, endlose Wiederholung von Tonfiguren usw., sind immer wieder verwendet, sie dienen aber alle dem einen Zweck, die angestammte Empfindungswelt des Deutschen zu zerstören und an ihre Stelle jene trostlose Wüstenstimmung zu setzen, die nicht einmal zu einem Verzweiflungsausbruch mehr fähig ist.

Nun hat aber trotz des Einsatzes aller Propagandamittel des Judentums die Mahlersche Musik sich nicht in dem erhofften Umfange durchsetzen können. Das Publikum hat sie zwar nicht ausdrücklich abgelehnt, aber es hat passive Resistenz geübt, indem es die Aufführungen der Mahlerschen Symphonien nur schwach besuchte. Noch deutlicher war die ablehnende Stellung der Hörerschaft gegenüber der Mahlernachfolge, der atonalen Musik, die zwar zunächst in gewissem Umfange Sensation erregte, bald aber eindeutig gemieden wurde.

Dabei wurde bei der Propagierung der Nachfolge Mahlers an Reklame in keiner Weise gespart. Daß es sich dabei nicht um eine echte, aus innerster Überzeugung erwachsene Fortführung eines begonnenen großen Werkes, sondern um eine rein innerjüdische Personalangelegenheit handelte, ergibt sich aus der Tatsache, daß die Nachfolger Mahlers mit diesem und unter sich außerordentlich stark versippt waren. Wien, Frankfurt a. M. und Prag sind die Zentren dieser Sippe, in die, vielleicht aus Reklamegründen, auch der eine oder andere Nichtjude aufgenommen wurde, mit dem man glänzen zu können glaubte. Musikalisch ergab die Fortsetzung des Mahlerschen Vorganges eine totale Zersetzung unserer Musik,

die zunächst ausging von jüdischen Theoretikern, wie Heinrich Schenker mit seiner sagenhaften „Urlinie“ und „Substanzgemeinschaft“ und Ernst Kohn gen. Kurth, aus dessen willkürlicher Bachdeutung jener schiefe Begriff des „linearen Kontrapunktes“ herausdestilliert wurde, der den Ausgangspunkt so vieler seelenlos willkürlichen Konstruktionen bildet.

Trotz aller Reklame aber fand diese „Neue Musik“ keinerlei tiefergehenden Anklang. Wenn man daraus freilich schließen wollte, daß der mit Mahler einsetzende letzte Großangriff des Judentums auf die deutsche Musik erfolglos war, dann wäre dies durchaus verfehlt. Zunächst ist einmal festzustellen, daß im Zusammenhang mit dem Emporkommen Mahlers die ganze Organisation des deutschen Musiklebens völlig unter jüdische Kontrolle gekommen war, und daß auch die Nichtjuden, wenn sie etwas gelten wollten, restlos von jüdischer Gnade abhängig gewesen sind, so daß es nahezu unmöglich schien, etwas durchzusetzen, was dem Judentum nicht behagte. Komponisten, Ausführende, Verleger, Agenten, Kritiker, Publikum, das sind die Instanzen, deren Zusammenwirken erst das endgültige Schicksal eines Werkes bestimmt, und mindestens an einer Stelle saß hier ja immer ein mächtiger Jude, der alle Bemühungen ehrlich ringender Deutscher mit einem Federstrich zunichte zu machen imstande war. Und wenn es nicht gelang, die völlige Anerkennung jüdischer Unmusik durchzusetzen, so glückte es doch wenigstens, zu verhindern, daß irgendeine deutsche Musik Anerkennung fand, die versuchte, den Menschen Freude und Erhebung zu bringen. Damit aber wurden auch die deutschstämmigen Schaffenden in eine Richtung gelenkt, die ihrem Wesen von Hause aus fernstand; sie ließen sich zu einer geschraubten, gekünstelten Tonsprache verleiten, und das Ergebnis war das vom Judentum gewollte: die Erweckung eines grundsätzlichen Vorurteils in den Kreisen des Volkes gegen die Kunstmusik überhaupt und in den Kreisen des gebildeten Publikums gegen alle zeitgenössische Musik. Wenn aber eine Zeit auf irgendeinem Kunstgebiete grundsätzlich auf

eigene schöpferische Tätigkeit auch nur teilweise verzichten zu können glaubt, dann muß die Schöpferkraft auf diesem Gebiete schließlich völlig versiegen, und es muß schließlich von hier aus weitergreifend ein Volk in den geschichtslosen Zustand des Fellachendaseins eingehen, den Oswald Spengler auch für uns kommen sah, und den das Judentum gerade unserem deutschen Volke zugedacht hatte.

Mahler gab sich den Anschein eines reinen Idealisten von geradezu asketischer Strenge. Daß aber in ihm wie in jedem Asketen auch noch eine andere Wesensart lebte, die das gerade Gegenteil der Askese darstellt und das Häßlich-Niedrige in abstoßendster Gestalt zeigt, das konnte dieser Jude vor den Zeitgenossen verbergen, nicht aber vor einer späteren Generation, die sich von der jüdischen Vernebelung freigemacht hat. Dabei ist doch die Verbindung zu der jüdischen Schlager- und Operettenmanier schon bei Mahler selbst und noch mehr bei seinen Nachfolgern offenkundig. Das bezieht sich ebenso auf die Vortragsweise wie auf die Struktur der Musik selbst.

Die Schlagermusik hatte, wie geschildert, allmählich den Weg von triefender Sentimentalität über die „pikante" Erotik zu einer nackten, unverblümten Geschlechtlichkeit beschritten. Die letzte aber finden wir mindestens stark angedeutet in den „Naturlauten" Mahlers, und damit ist die innere Verbindung zwischen den beiden Polen der Musik hergestellt. Die äußere Verbindung ergibt sich dadurch, daß die Operetten- und Filmmusik seit etwa 1900 mehr und mehr die Mittel der sog. ernsten Musik sich aneignet und durch ein falsches, opernhaftes Pathos eine Haltung vorzutäuschen sucht, die ihr doch wesensfremd ist. Dazu kommt, daß die sog. modernen Tänze sich nicht damit begnügen, fremdes Volksgut zu übernehmen und dem europäischen Geschmack anzupassen, sondern daß hier entartetes Volksgut fremder Rassen auf dem Umweg über die überseeischen Hafenkneipen und Lasterhöhlen mit Mitteln der Kunstmusik groß aufgeputzt und als „Jazz" der staunenden Mitwelt vorgesetzt wurde. Es muß

eigentlich wundernehmen, daß diese Jazzmusik vom Volke in so großem Umfange tatsächlich aufgenommen wurde, denn sie ist alles andere als eine „leichte“ Musik, im Gegenteil, ihre Mache ist zum Teil sogar reichlich kompliziert. Wenn trotzdem der Jazz eine so allgemeine Verbreitung fand, daß seine Ausrottung großen Schwierigkeiten begegnete, dann einmal deshalb, weil er mit den allerbanalsten Texten arbeitete, die geradezu auf eine Verblödung der Menschen ausgingen, und dann, weil er sich an die Schichten wendete, die in der Systemzeit bedingungslos den Ton angaben, nämlich an die degenerierten, judenhörigen Kreise der Oberschicht und an die zweifelhaften Elemente der Vorstädte. Dazu kommt ein Rhythmus, der typisch jüdisch ist und in gleichmäßig ermüdender und narkotisierender Weise einen Schlag in gleichem Abstand an den andern reiht und ebenso seelenlos wie aufreizend ist. Und der Vortrag wird bestimmt durch eine ebenso charakteristische jüdische Eigenart, nämlich das jammervolle Ziehen und Hinüberschleifen von einem Ton zum andern. Was jüdische „Musik“ in letzter Ausprägung ist, das habe ich mit wirklichem Erschrecken erfahren, als ich — damals gab es noch eine Tschechoslowakei — zufällig vom Prager Sender die Barkarole aus des Juden Offenbachs Oper „Hoffmanns Erzählungen“ hörte, ein Stück, das seinerzeit besonders gern als „Beweis“ für die europäische Art der jüdischen Musikalität herangezogen wurde. Die Art und Weise, wie damals zwei fette jüdische Frauenstimmen die bekannte Melodie in der Art eines Synagogalgesanges von Ton zu Ton gezogen haben, ist nicht zu beschreiben; sie war einfach widerlich und enthüllte in grellster Weise die wahre, uns ewig fremde Art des Juden. Aber sie bildete das Muster der Vortragsart, wie sie eben auch im Jazz die typische geworden ist.

Wie tief diese Dinge greifen, das zeigt sich noch in einem anderen Punkte. Im jüdischen belletristischen und sonstigen Schrifttum ist immer wieder die Verherrlichung des Hermaphroditen, des Zwitters, zu finden; die jüdisch beeinflußten Kreise der Romantik schwärmen von der

Androgyne, dem Weibmann, und die entartete Musik der Systemzeit proklamiert die Geschlechtsvertauschung dadurch, daß Männerstimmen in kastratenhaftem Säuseln und Fisteln sich ergehen, während auf der anderen Seite von Frauenstimmen der Baßcharakter zu imitieren versucht wird. Das ist nicht nur eine aparte Besonderheit des Vortrags, sondern zielt auf den Kern unseres Wesens, das damit vollkommen entnervt werden sollte. Vervollständigt wird das Bild durch die fratzenhaften Verrenkungen der Spieler, die von der vorgeblichen Groteskkomik des Filmjuden Chaplin herkommt — sie fand übrigens ein gewisses Seitenstück in den lediglich für das Auge berechneten überbetonten Gesten mancher „ernsten" Dirigenten —, und durch das weitgehende Vorherrschen eines wilden, ungeordneten und trotzdem wohlberechneten Lärms, der übrigens auch manches damalige Erzeugnis der „ernsten" Musik beherrscht, und man kann sich ausmalen, bis zu welchem Grade die Entartung weiter Kreise auch unseres Volkes fortgeschritten war. Jedenfalls wird ein nüchterner Beobachter, der in der Hochkonjunkturzeit des Jazz in einer Tanzdiele die Gesichter der Tanzenden beobachtet hat, den dort empfangenen beschämenden Eindruck niemals vergessen.

Von sehr wesentlichem Einfluß für die Gesamtwirkung ist auch die Umgebung, der äußere Rahmen, in welchem eine Musik erklingt. Der Rahmen des Konzertsaales, der vielleicht manchmal nüchtern ist, immer aber noch einen Hauch von Würde ausstrahlt, läßt die jüdische Unmusik niemals zu ihrer extremsten Wirkung kommen. Umgekehrt gedeiht die vom Judentum angestrebte Untergangsstimmung mit all ihren widerlichen Begleiterscheinungen ganz besonders in der schwülen Atmosphäre der Tanzdiele. Für den Endeffekt entscheidend aber ist die Frage, welche Umgebung die stärkere ist. Und da gibt es für die Zeit vor 1933 keinen Zweifel; die Tanzdiele hat sich mit all ihrem Drum und Dran restlos durchgesetzt, und die Konzertsäle waren leer und verödet. Selbst bis ins letzte Dorf ist die Schlagermusik vorgedrungen. Der greise bayerische Volksschauspieler Konrad Dreher hat in

einem Dialektgedicht bitter darüber geklagt, daß sogar auf der urvolkstümlichen Almkirchweih der Jazz das Feld beherrschte, und es ist ein schwacher Trost, feststellen zu können, daß, wenn Schlager auf dem verhältnismäßig gesund gebliebenen Lande gespielt und gesungen wurden, der ganze Ton ein anderer, weniger verdorbener war als in der Stadt, daß vor allen Dingen dieses abscheuliche Heulen und Ziehen der Töne, das für den Juden so kennzeichnend ist, nicht zu finden war. Wie lange aber hätte es noch gedauert, bis auch dieses letzte Bollwerk gesünderen Empfindens gefallen wäre?

Selbstverständlich haben sich auch gegen den Jazz namentlich in der Jugend starke Widerstände erhoben. Indes konnte das Judentum hier ohne Sorge zusehen, weil die Bewegung des Widerstandes aus verschiedenen Gründen der Erreichung seines Endzieles nicht gefährlich war. Zunächst einmal hat die Jugend notgedrungenerweise eine fachlich geschulte Führung entbehren müssen, weil die Musiker von Beruf seit langem dem Volke und seinem Empfinden entfremdet waren. So kam in der Volksliedbewegung, so gesund sie in ihrem Kern gewesen ist, manches gefährlich dilettantische Element zum Vorschein, das den Aufschwung der jungen Bewegung nicht nur zu hemmen, sondern zu unterbinden geeignet war. Zum zweiten handelte es sich ja gar nicht um eine einheitliche Bewegung. Die Bünde waren zerspalten nach Konfessionen, nach Ländern, nach sonstigen Interessen; und endlich hat in den deutschen Ländern, die von den Marxisten beherrscht wurden, der Staat selber die Lenkung der ganzen Bewegung in seine Hand genommen, so in Preußen, wo der Jude Kestenberg selbstverständlich alles getan hat, um die Interessen des Judentums ausschließlich wahrzunehmen.

Es mag verwunderlich erscheinen, daß in dieser jüdischen Ära preußischer Kulturpolitik, der die meisten anderen deutschen Länder folgten, offiziell der Pflege deutscher Volksmusik in der Jugenderziehung ernste Aufmerksamkeit gewidmet worden ist. Das war jedoch ein wohlbedachter Schachzug des Judentums, der sich

später, in der innerpolitischen Kriegspropaganda der Sowjets, in gewaltig gesteigertem Ausmaße wiederholen sollte. Man muß sich stets vor Augen halten, daß das Ziel des Judentums, dem sich auch das kulturelle Gebiet bedingungslos unterzuordnen hat, ein rein politisches ist. Nun ist wohl die innere Zersetzung von Kultur und Leben der Völker eines der wichtigsten Mittel, um der Erreichung dieses Zieles vorzuarbeiten. Dieses Mittel verfängt auch, wie sich gezeigt hat, bei den schwachen und unselbständigen Menschen in weitem Umfang. Es bleibt aber immer ein Rest, der, mag er zahlenmäßig auch gering sein, durch seine Kraft und seine Widerstandsfähigkeit ein nicht zu übersehender Faktor ist. Diese Minderheit kann nicht durch Zersetzung widerstandslos gemacht, sondern nur durch einen Appell an die echten Werte des Volkstums, der Heimatverbundenheit usw. dahin gebracht werden, daß sie, anstatt die natürliche Front gegen den Juden einzunehmen, sich als Kämpfer für Juda einspannen läßt. Für uns wird dadurch freilich die Sachlage womöglich noch komplizierter, weil die Unterscheidung der positiven und der negativen Kräfte noch weiterhin erschwert wird. Aber diese Schwierigkeit ist keineswegs unüberwindbar, und den Weg zu ihrer Überwindung ist ja bereits vor 1933 die Jugend Adolf Hitlers gegangen, indem sie, im Gegensatz zu der bündischen Jugend, ihr Augenmerk zuerst ausschließlich auf das Hauptziel, die Erringung der politischen Macht, richtete, um erst nach der Machtübernahme in größerem Stile an die so wichtigen Kulturaufgaben heranzugehen.

Der 30. Januar 1933 hat uns zunächst eines gebracht: die personelle Ausschaltung des Judentums aus unserem kulturellen Leben. Damit war aber erst eines erreicht, nämlich die Abschnürung der Zufuhr weiteren Giftstoffes, noch nicht aber die Ausscheidung des früher zugeführten Giftes. Darum konnte auch nicht auf einmal die so notwendige innere Reinigung mit einem Schlage erzielt werden; denn die entartete Unmusik ist ja nicht die Krankheit selbst, sondern nur ein Krankheitssymptom, das von selbst verschwinden muß, sobald der Krankheitsherd be-

seitigt ist. Wir haben gesehen, daß das Judentum mehr als 150 Jahre lang mit allen Mitteln versucht hat, unser Leben zu zersetzen; es ist darum auch klar, daß ein längerer Zeitraum notwendig ist, um den durch diese Zersetzung geschaffenen Zustand zu überwinden; denn es kommt, wenn eine dauernde Reinigung unseres Musiklebens erreicht werden soll, vor allem darauf an, den deutschen Menschen im Sinne einer Stärkung unseres Artbewußtseins neu zu formen. Dann wird die Unmusik fremdrassiger Herkunft von selbst verschwinden.

DIE MUSIKALISCHE STILENTWICKLUNG UNTER DER EINWIRKUNG DES JUDENTUMS

Wenn wir uns zusammenfassend und ins einzelne gehend die Art und Weise vergegenwärtigen, in welcher das Judentum die stilistische Entwicklung der europäischen und insbesondere der deutschen Musik bestimmt hat, dann müssen wir uns darüber klar sein, daß die kompositionstechnischen Merkmale, die in erster Linie einer exakten Nachprüfung zugänglich sind, nur einen Teil eines großen Gesamtkomplexes bilden, innerhalb dessen ihre Bedeutung in verschiedenen Zeiten verschieden ist. Im ganzen können wir sagen, daß anfänglich die kompositionstechnischen Gesichtspunkte hinter anderen Erscheinungen ziemlich stark zurücktreten, um dann allerdings immer stärker in den Vordergrund zu rücken, je mehr der jüdische Einfluß sich der Erreichung seines Zieles nähert. Der Vorgang, der sich hier abspielt, ist ein Entartungsprozeß im strengsten Wortsinne, der damit beginnt, daß das artgewachsene Musikempfinden durch Störung der Harmonie der Elemente unsicher gemacht wird. In der Folge werden ausgesprochen artfremde Elemente als angebliche Bereicherung der Tonsprache eingeführt, und schließlich aus der E n t artung eine völlige U m artung, d. h. eine Überführung des ganzen Gebietes auf eine andere, artfremde Grundlage.

Dabei ist zu bedenken, daß die Entwicklung nicht in jeder Einzelheit unmittelbar vom Juden bestimmt wird, der ja an sich nicht eigenschöpferisch veranlagt ist, sondern im allgemeinen fremde Ideen sich aneignet und seiner Art entsprechend umbildet. Der Jude gibt daher im wesentlichen nur die Grundrichtung an, in welcher

nach seinen Wünschen die Entwicklung sich vollziehen soll. Die tatsächliche Ausführung bleibt aber weitgehend in der Hand von Nichtjuden.

Wie entscheidend eine bloße Verschiebung des Standpunktes in rein äußerlichen Dingen wirken kann, zeigt sich deutlich an der Frage der Auffassung über die Zweckbestimmung des Kunstwerkes. Hier entspricht es unserer Art, danach zu streben, daß der innere Drang des Schaffenden und das tatsächliche Bedürfnis der Empfangenden in Einklang miteinander gebracht werden. Das ist deshalb unschwer zu erreichen, weil ja im Grunde auf beiden Seiten Artgleichheit von vornherein gegeben ist und die materielle Seite der Sache in der Zeit vor dem Einbruch des Judentums schon deshalb kein entscheidendes Problem bedeutete, weil der Regel nach jeder Musiker in irgendeinem festen Anstellungsverhältnis sich befand. Erst mit dem Aufkommen des reisenden Virtuosentums wird das anders. Hier tritt bereits um 1700 in den Kreisen der englischen Plutokratie ein materielles Wertungssystem ein, das nach rein kursmäßigen Gesichtspunkten ausgerichtet ist. Und dann dauert es noch fast ein Jahrhundert, bis auch an den schaffenden Musiker die Existenzfrage des „freien Künstlers" als Lebensfrage herantritt. Denn wenn vorher auch der Virtuose damals mit eigenen Kompositionen hervorzutreten pflegt, so ist diese schöpferische Tätigkeit doch nicht die Hauptsache, sondern ein zwar unerläßliches, aber zusätzliches Merkmal seiner Tätigkeit als ausübender Künstler.

Wenn nun seit dem Ende des 18. Jahrhunderts gerade unsere größten schöpferischen Geister, ein Mozart, ein Beethoven, ein Schubert ohne feste Anstellung sich durchs Leben schlagen müssen, so sind hierfür verschiedene Gründe maßgebend, die zum Teil in der Persönlichkeit dieser Meister, zum anderen Teil in der Zeitlage zu suchen sind. Wenn z. B. Mozart materiell gesicherte Gebundenheit Salzburgs mit der unsicheren Freiheit Wiens vertauscht, dann ist das letztlich auf die Tatsache zurückzuführen, daß Mozart der Welt des Salzburger Hofes innerlich fremd gegenüberstand. Und in entsprechender

Weise zeigt sich auch in den anderen Fällen eine Disharmonie zwischen Persönlichkeit und Umwelt. Diese Umwelt aber repräsentierte eine durch eigene Schuld im Niedergang begriffene Lebensform. Eine neue Lebensform aber hatte sich noch nicht gebildet, und was an Neuem damals im Werden war, das war aufs stärkste von jüdischen Gedankengängen beeinflußt, also wiederum etwas, was dem Wesenskern deutscher Meister aufs stärkste widersprach. Daraus ergab sich nicht nur die schließliche Isolierung gerade unserer Besten, sondern auch deren zwangsläufige Beeinflussung durch die bestimmenden Mächte der Zeit, und zwar ebenso in ideeller wie in materieller Hinsicht.

Was das Materielle anlangt, so ist die Schaffung einer Existenzgrundlage die unerläßliche Voraussetzung für ein fruchtbares Schaffen. Damit aber ergibt sich ein Problem, das bereits in dem Briefwechsel zwischen Leopold und Wolfgang Mozart eine wichtige Rolle spielt. Im Sinne des Zeitgeistes ist Vater Leopold hier absolut der „modernere", indem er, auf möglichst sicheren Geldgewinn bedacht, dem Sohne immer wieder zuredet, sich doch mehr dem „Populären", d. h. dem Marktgängigen, zuzuwenden, indes der Sohn als reiner Idealist keinerlei Neigung zeigt, dem väterlichen Wunsche zu entsprechen und seine Freiheit zu wahren sucht, soweit dies überhaupt möglich ist. Aber gerade die Vorstellung von der Freiheit, als einem im höchsten Sinne ideellen Wert, wird in dieser Zeit der herannahenden französischen Revolution weitgehend beeinflußt von dem Freiheitsbegriff, wie ihn die Vorbereiter dieser Revolution, also zutiefst in jüdische Gedankengänge verstrickte Menschen, auffaßten; und das schließliche Lebensschicksal Wolfgang Mozarts ist ja auch endlich bestimmt worden durch die Tatsache, daß die Machthaber der Zeit ihn fühlen ließen, welche engen Grenzen einem deutschen Freiheitsstreben damals gesteckt waren, weil jeder, der sich durchsetzen wollte, von der Gnade dieser Machthaber abhängig war. Damit aber war praktisch nur eines erreicht: die Abhängigkeit von einem sichtbaren Auftraggeber wurde er-

setzt durch die Abhängigkeit von unsichtbaren Mächten, und die erstrebte Freiheit der Kunst mündete ein in eine Bindung an die Marktlage, die je länger, desto mehr auch sichtbar vom Judentum bestimmt wurde.

Es ist nun freilich kein Wunder, wenn kleinere Geister unter den Musikern jener Zeit dieser Tatsache Rechnung trugen und Kunst und Handelsgeschäft miteinander verkoppelten. Man braucht nur Namen wie Pleyel, Hoffmeister, André und Diabelli zu nennen, um die geradezu erstaunliche Häufung solcher Fälle um 1800 sich zu vergegenwärtigen. Zwar ist hier der Jude als Antreiber noch nicht offen sichtbar; wohl aber ist zu erkennen, daß das Kind des Judentums, die Freimaurerei, eine entscheidende Rolle spielt. Um dies zu erkennen, braucht man nur daran zu denken, wie Hoffmeister als Verleger Beethovens in seinen Briefen an den Meister immer wieder seine Eigenschaft als Logenbruder durchblicken läßt. Und schließlich entspricht diese ganze Haltung ganz und gar der Politik, die das Judentum hinsichtlich des Schachers mit Werten aller Art betreibt: es soll nicht ein vorhandenes Bedürfnis befriedigt werden, sondern es werden Konjunkturen künstlich geschaffen und damit je nach Bedarf Bedürfnisse willkürlich geweckt, die an sich gar nicht vorhanden sind, oder man biegt vorhandene Bedürfnisse mit Mitteln der Reklame, zu denen wohlgemerkt in unserem Falle auch als unanfechtbar hingestellte ästhetische Doktrinen gehören, in einem Sinne ab, der dem jüdischen Geschäftemacher eben in den Kram paßt.

Damit aber werden die Werte der Kunst zu einer reinen Handelsware degradiert, und es ist klar, daß diese Tatsache allgemein bestimmend wirkt sowohl auf die Gestaltung des Musiklebens im allgemeinen wie auf die Stilentwicklung im einzelnen, und das um so sicherer, je mehr dieser Tatbestand verschleiert wird. Da der „freie“ Künstler nun nicht mehr an einen bestimmten Wirkungskreis gebunden ist, muß er zwangsläufig auf eine Geltung innerhalb seines engeren Lebensbereiches verzichten und nach Geltung in der großen Öffentlichkeit streben. Eine

solche ist aber im allgemeinen nur dadurch zu erlangen, daß er durch irgendwelche Mittel, mögen sie nun sachlich zweckentsprechend sein oder nicht, die Aufmerksamkeit gewaltsam auf sich zu lenken sucht, denn soviel Entsagung kann billigerweise niemandem zugemutet werden, daß er freiwillig auf die Geltung als Grundlage seiner Existenz verzichtet. Damit aber mußte die gesunde Grundlage des Schaffens verlorengehen, und der Musiker wird, was ja dem Judentum nur lieb sein kann, wurzellos. Notwendigerweise ergibt sich aber daraus ein mehr oder weniger unbewußtes Wirken zugunsten der jüdischen Pläne zur Zerstörung der rassischen und nationalen Grundlagen unserer Musik.

Der Weg, den das Judentum hier gegangen ist, ist mit einer unerbittlichen Folgerichtigkeit gewählt und beschritten worden. Auch hier können drei Etappen unterschieden werden, von denen die beiden ersten noch ihre Erklärung finden können in der typisch jüdischen Geschäftemacherei; denn sowohl die Umbiegung der gegebenen Stilgrundlagen ins Effektvolle und schließlich Sensationelle wie der Versuch der Internationalisierung des Stiles sind einfach notwendig, wenn die Musik als Marktware möglichst große und möglichst ausgebreitete Gewinnmöglichkeiten bringen soll. Daß das Judentum aber damit allein sich nicht zu begnügen gesonnen war, wird durch die Entwicklung des dritten Stadiums bewiesen, die europäische Grundlage unserer Musik zu zerstören und zu versuchen, sie durch eine rein orientalische zu ersetzen.

Die genannten drei Stadien sind nicht ohne weiteres scharf voneinander zu trennen, und vor allem treten sie im Zusammenhang mit den einzelnen Elementen der Musik in verschiedenartiger Weise und zeitlich verschieden auf. In der Melodie- und Formgestaltung, in der Tonordnung, in der klanglichen Ausgestaltung und der Vortragsweise ergeben sich jeweils verschiedene Bedingungen, die in der Natur der Sache liegen und die wir berücksichtigen müssen, wenn wir zu einem klaren Bilde kommen wollen. Dabei ist aber festzuhalten, daß in der

vorausgegangenen europäischen Musikentwicklung diese Elemente zu einer vollkommenen Harmonie verschmolzen sind, die vielleicht am idealsten im Schaffen Mozarts ausgeprägt ist, und daß dieses Gleichgewicht von dem Augenblicke an in immer höherem Grade gestört und schließlich zerstört worden ist, in dem das Judentum aktiv in die Entwicklung eingreift.

Die Grundlage unserer Tonordnung, die auf dem Dur- und Molldreiklang ruhende funktionelle Tonalität, bleibt zunächst erhalten und wird auch zur Grundlage der Melodiebildung. Das ist wohl ein wesentlicher Grund dafür, daß Mendelssohn ohne weiteres als „deutscher" Musiker von vornherein anerkannt worden ist. Aber bei näherer Untersuchung zeigt sich, daß trotz der zunächst unveränderten Grundvoraussetzung Angriffspunkte zur Zersetzung in reichem Maße vorhanden waren. Da ist zunächst wieder daran zu erinnern, daß die Melodieerfindung auch schon bei Mendelssohn, wie gezeigt wurde, keine wirklich originale, d. h. aus der Art der jüdischen Komponisten kommende ist, und daß diese Erscheinung sich bei Meyerbeer oft geradezu zur Kompilation steigert. Dann zeigt sich in der Satztechnik, insbesondere in der kontrapunktischen Verarbeitung, ein Nichtverstehen des Wesens nordischer Polyphonie, das teils zu einer flachen Glätte (Mendelssohn), teils zu einer nur äußerst mäßigen technischen Gewandtheit (Meyerbeer) führt. So bleibt zunächst einmal das Gebiet des Vortrages und der klanglichen Ausgestaltung der Hauptpunkt, an dem die Fremdrassigkeit des Juden unmittelbar zu erkennen ist. Das gleichmäßige, ausdruckslose Abspielen wie das übersentimentale Vibrieren, Ziehen und Gleiten der Töne, wie es Mendelssohn als Interpret entscheidend eingeführt hat, sind ausgesprochene Kennzeichen der Musik der Völker des Orients. Dazu kommt freilich als sehr wesentliches Merkmal die Tempoverzerrung, die Schumann den — großenteils jüdischen — Virtuosen seiner Zeit ankreidet, die von Mendelssohn berichtet wird, und die jedem auffiel, der seinerzeit die Mahlersche Wiedergabe deutscher Meisterwerke unbefangen auf sich wirken ließ. Das ist

nun freilich nicht ein Merkmal der Musik des Orients, sondern darin begründet, daß der Jude nicht imstande ist, sich in unsere Vorstellungswelt irgendwie einzufühlen. Das unorganische Rubato aber, das seit der Blütezeit des jüdischen Virtuosentums immer wieder so sehr auffällt, ergibt sich folgerichtig aus der seelischen Zerspaltung, die die jüdische Art kennzeichnet, aus dem jähen Wechsel der Extreme der Stimmung, der die Folge dieser inneren Spaltung ist. Im Prinzip entspricht dies genau der sonst nicht verständlichen Erscheinung des Abwechselns zwischen Überexpressivität auf der einen und eintönigem Herunterleiern auf der anderen Seite. Das eine wie das andere aber zeigt deutlich, daß dem Juden ein entscheidendes Merkmal unserer Art zu musizieren, das Singen, absolut fremd ist. Es ist darum sicher kein Zufall, daß der Weg zur Entartung unserer Musik zuerst sichtbar auf dem Gebiete des Vortrages beschritten worden ist.

In engem Zusammenhang mit der Vortragsweise steht die Entwicklung auf dem Gebiete der Klangfarbe. Auch hier ist von einem bestimmten Zeitpunkt ab die Neigung zu scharf ausgeprägten Extremen festzustellen, die vor allem seit Meyerbeer vom Judentum in ganz besonderer Stärke herausgearbeitet werden, wobei in immer sich steigernden Ausmaßen ausgefallene und unnatürliche Farben grell und schreiend herausgestellt werden — eine absolute Parallelerscheinung zu der Grellheit und Auffälligkeit des Reklameplakats.

Der Zeitpunkt, in welchem diese Entwicklung einsetzt, ist bezeichnenderweise die französische Revolution, die Gattung, die hier in Frage kommt, die Revolutions- und Schreckensoper. Hier ist aber immer noch eine Erklärung aus der unmittelbaren Zweckbestimmung zu finden, denn es vollzieht sich hier ein grundsätzlicher Wandel hinsichtlich der Zuhörerschaft, an welche sich die Musik wendet. Denn vor der Revolution ist, auch soweit sich das Musikleben in der Öffentlichkeit abspielt, ein Publikum von äußerlich disziplinierter Haltung der Kreis, an den die Musik sich wendet; die Revolution aber muß ihrem Wesen nach eine Wirkung auf die von ihr auf-

gerufenen Massen erstreben, und zwar in einer Weise, die sich wesentlich unterscheidet von der Art, in der aus anderen Motiven ein großer äußerer Apparat aufgeboten wird, wie dies etwa bei den Großaufführungen der Fall war. Am klarsten wird dieser Unterschied bei einem Vergleich der Frühwerke Wagners bis zum Rienzi und seiner späteren Werke. Hier, unter dem Einfluß der Zeitmode, ist deutlich das in der durch die Meyerbeersche große Oper bestimmten Zeitmode begründete Streben nach starker äußerer Wirkung zu erkennen, während in den Schöpfungen des späten Wagner auch der größte Aufwand an äußeren Mitteln durch den Festspielgedanken gerechtfertigt wird. Daß aber trotzdem gerade auch in der sog. Wagnernachfolge der äußere Apparat um seiner selbst willen künstlich aufgebläht wird, ist eine bis tief in unser Jahrhundert hinein bestehende Tatsache, die in drastischer Weise unterstrichen wird durch die Briefe Hugo Wolfs aus der Entstehungszeit seiner „Italienischen Serenade".

Nun ist mit den besprochenen Erscheinungen eine wirkliche Klangverzerrung an sich noch nicht gegeben, aber immerhin zeigt sich in der betonten Hervorhebung des Klanglichen eine bemerkenswerte Störung des Gleichgewichtes der Elemente, und es ist naheliegend, insbesondere mit Bezug auf Meyerbeer, daran sich zu erinnern, daß auch sonst im jüdischen Handel die Qualität der Ware in einem auffallenden Mißverhältnis zu der verlockenden Aufmachung zu stehen pflegt.

Hierher gehört auch das Suchen nach besonderen, apart wirkenden Klangfarben, teils durch Neukonstruktionen von Instrumenten, teils durch Wiederbelebung alter Instrumente, die ihre Bedeutung innerhalb einer ganz anderen Lebens- und Kunstatmosphäre hatten, wie die Viola d'amore, welche ja in den „Hugenotten" als einziges Begleitinstrument zu der bekannten Arie des Raoul herangezogen wird. Wenn sich aus dieser Erweiterung des Instrumentariums schließlich doch ein Nutzen ergibt, dann ist dies nicht auf diese jüdische Neuerungssucht zurückzuführen, sondern darauf, daß der deutsche

Genius Richard Wagners diesen Dingen eine im Wesen des Kunstwerkes begründete Bedeutung verliehen hat.

Deutlich aber wird von diesen Anfängen aus der Weg zu einem offensichtlichen Mißbrauch beschritten, und zwar dadurch, daß vorhandene Instrumente in einer ihrer Art widersprechenden Weise angewendet werden. Das war bei dem Routinier Meyerbeer noch nicht der Fall gewesen, ist aber bereits deutlich spürbar in den Orchesterkompositionen eines Hermann Hirschbach, dessen geringes Können in einem schreienden Widerspruch zur Größe seiner Anmaßung steht. Dabei ist die Tatsache beachtenswert, daß die entscheidende Auswirkung dieser Dinge erst in dem Augenblick beginnt, wo Juden in die Verwaltung von Richard Wagners Erbe sich einzuschleichen begannen. Hier ist aber wiederum auf die Tatsache hinzuweisen, daß das Judentum in krassesten Extremen sich zu bewegen pflegt, nicht nur in dem Sinne, daß der eine in diesem, der andere im entgegengesetzten Sinne arbeitet (man vergleiche z. B. die geradezu simple Tonsprache eines Ignaz Brüll mit der aufgeblähten Diktion eines Mahler), sondern daß ein und derselbe Jude die Extreme unmittelbar nebeneinander stellt, wie z. B. auch bei Mahler immer wieder primitivste Klangwirkungen bewußt verwendet werden. Aber das eigentlich Kennzeichnende bei Mahler ist doch die Sprengung der Grenzen der Instrumente. Da müssen nicht nur immer wieder sogar die Holzbläser ihre Schallbecher hochheben; die Instrumente werden auch bis zur Erschöpfung in den ausgesetztesten Lagen geführt, und dazu wird von Dämpfungsmöglichkeiten ebenso ein übermäßiger Gebrauch gemacht wie von ungewöhnlichen Bogenführungen der Streicher (am Griffbrett, am Steg). Das führt schließlich, wie in den Posaunenglissandi in Schrekers Oper „Der Schatzgräber“ nahe an parodistische Wirkungen heran. Am stärksten freilich kommt diese Wendung ins Parodistische zur Geltung in Mahlers 7. Symphonie, die mit ihren absurden Klangwirkungen geradezu als Vorläufer des modernen jüdisch-amerikanischen Tanzschlagers erscheint. Man denke nur an die Art und Weise, wie hier die Gitarren

verwendet sind. Von hier bis zum Banjo der Jazzmusik ist wahrhaftig nur ein kleiner Schritt. Diese Parodistik hat auch nichts mehr zu tun mit früheren Erscheinungen, wie wir sie aus Berlioz' Selbstverhöhnung der „idée fixe" im letzten Satze seiner phantastischen Symphonie kennen, obgleich auch diese ohne das letzten Endes jüdische Prinzip der romantischen Ironie kaum erklärbar ist; denn es handelt sich bei Mahler und seiner Jazznachfolge nicht um irgendeine Verhöhnung des eigenen Ichs, sondern um eine offensichtliche Verunglimpfung einer großen deutschen Tradition. Und wenn jemand es als allzu gewagt bezeichnen sollte, Mahler mit dem späteren Jazz in unmittelbare Verbindung zu bringen, so wäre demgegenüber nur darauf hinzuweisen, daß unter vielen anderen der Jude Rathaus, ein Schüler des mit dem Mahlerkreise verbundenen Franz Schreker, in einer angeblich ernst gemeinten Choralpartita Variationen schreibt, die eingestandenermaßen Tanztypen der Jazzgruppe bringen. Im übrigen sind die grellen Instrumentaleffekte der Schlagermusik unzweifelhaft gerade in der Mahlerschen Symphonik stark vorgebildet. Eben mit Bezug auf die moderne Zeit trifft ohne weiteres zu, was neuerdings festgestellt wurde, daß nämlich die Musik des Alltags abgesunkene Kunstmusik ist, in diesem Falle freilich eine Kunstmusik, die selbst schon zutiefst entartet ist. Was hier vorgebildet ist, erscheint im Schlagerbereich noch wesentlich verstärkt; es kommt auch noch vielerlei hinzu, wie das Saxophon, die singende Säge usw. Und das Ganze mündet schließlich in jene Verrenkungen aus, bei denen auf anderem Gebiete der Filmjude Charlie Chaplin die Urheberschaft für sich in Anspruch nehmen kann. Ein Ableger dieser Art ist zu finden in der Groteskkomik parodistisch-virtuoser instrumentaler Solostücke.

Nicht vergessen werden darf hier die Entwicklung, die die Behandlung der Singstimmen unter jüdischem Einfluß genommen hat. Es handelt sich darum, daß die Singstimmen ihrer Natur entgegen verwendet werden: die Männerstimmen werden zu einem kastratenhaften Fisteln hinaufgetrieben, während die Frauenstimmen in unnatür-

licher Tiefe sich bewegen. Das hängt unzweifelhaft zusammen mit dem Streben des Judentums, zum Zwecke der rassischen Entartung der Völker das Geschlechtsleben in widernatürliche Bahnen zu lenken.

Eine Erwähnung für sich verdient das Kapitel der Schlaginstrumente, die bei uns, ausgenommen die Pauken, in der eigentlichen Musikpflege ungebräuchlich waren, während sie in der Musik der exotischen Völker eine große, zum Teil ausschlaggebende Rolle spielen. Mit der Mode der Türkenopern kommt gegen Ende des 18. Jahrhunderts die sog. Janitscharenmusik (Becken, große Trommel und Triangel) bei uns in Aufnahme, allerdings zunächst in durchaus diskreter Verwendung. Eine auffallende Vermehrung und Verstärkung des Schlagzeugs erfolgt dann in der Großen Oper, von wo aus es dann üblich wird, das Schlagzeug mehr und mehr zur Stimmungsuntermalung und -charakterisierung auch sonst in anspruchsvoller Musik zu verwenden, während auf der anderen Seite grelle Schlagzeugwirkungen in der Operette üblich werden. Im Endergebnis wird die gesteigerte Verwendung der Schlaginstrumente zu einem wichtigen Hilfsmittel für die zunehmende Exotisierung unserer Musik, und zwar auch dadurch, daß andere Instrumente zu Schlaginstrumenten degradiert werden, wie z. B. das Klavier (vergleiche die Vorrede zu der Suite „1922“ von Paul Hindemith). Eine besonders große Rolle bei dieser Exotisierung kommt dem Gebiet des sog. künstlerischen Solo- und Gruppentanzes zu, wo als letzte Verstiegenheit sogar der Versuch gemacht wurde, die musikalische Untermalung so gut wie ausschließlich mit Schlaginstrumenten zu bestreiten, während im Jazz die Schlagzeugwirkung schließlich derart überhandnimmt, daß stellenweise negerische Trommelrhythmen geradezu im Vordergrunde stehen.

Dies aber führt uns zu dem entscheidenden Punkte, nämlich dem Verhältnis von Melodie und Rhythmus, in dem der Gegensatz zwischen nordischer Art und dem Orient wohl am deutlichsten ausgeprägt ist, wie denn überhaupt gerade auf diesem Gebiete die rassische Eigen-

art der Völker am schärfsten zum Ausdruck kommt. Dabei ist allerdings, wenn hier eine Untersuchung zu einem haltbaren Ergebnis kommen soll, folgendes von vornherein zu berücksichtigen.

1. Der Rhythmus hat seine Wurzel im Körpergefühl, d. h. in einer Erscheinung, die einer begrifflichen Erfassung überhaupt unzugänglich ist und deren Mit- und Nachempfinden nur Menschen gleicher Abstammung möglich ist. Aus diesem Grunde kann aus den Rhythmen, die in Notenzeichen festlegbar sind, vielfach kein entscheidender Schluß gezogen werden; ja es ist auffallend, wie oft äußerlich gleichartige Erscheinungen tatsächlich durchaus verschieden aufgefaßt werden. Dies war bei uns in der Hochblüte des Jazz oft genug festzustellen an Hand der Synkope, die als Jazzsynkope von fast allen Musikbeflissenen ohne weiteres richtig aufgefaßt wurde, während dieselbe Erscheinung etwa in einem Fugenthema oft nur unter den größten Schwierigkeiten den gleichen Menschen beigebracht werden konnte. Das zeigte sich in geradezu krasser Weise an einem Schlager, dessen Melodie der Schlußfuge eines Regerschen Streichquartetts „entlehnt“ war.

2. Die Musik der Völker des Orients darf keineswegs von vornherein der jüdischen Musik gleichgesetzt werden. Als unschöpferisches Volk kennt das Judentum überhaupt keine eigenständige Musik. Wenn die Musik des Orients dem Juden näher steht als unsere Art, so liegt das an den entsprechenden Rasseneinschlägen wie an dem Umstand, daß das jüdische Volk von Anfang an die Quellen seiner Musik in seiner orientalischen Umgebung gesucht und gefunden hat. Es ist aber auch zu berücksichtigen, daß das Judentum zu den Völkern seiner ursprünglichen Umgebung rassisch insofern in einem scharfen Gegensatz steht, als sein Blut im Vergleich zu diesen Völkern unrein und degeneriert ist, daß also eine deutlich spürbare Wesensverschiedenheit bestehen muß zwischen der echten Musik des Orients und der jüdisch umgefärbten. Die faßbaren Merkmale sind dieselben: Trennung von Melodie und Begleitrhythmus unter Verzicht

auf Harmonie in unserem Sinne, formelhafte Festlegung beider, mechanischer Aufbau der melodischen Tonleitern. Aber so fremd uns auch an sich die Musik der orientalischen Völker anmutet, eines empfinden wir doch ohne weiteres, daß es sich nämlich hier um den natürlich begründeten Ausdruck einer Rassenseele handelt, während dieselben formalen Merkmale, wenn sie beim Juden erscheinen, unmittelbar den Eindruck des Erzwungenen, gewaltsam und künstlich Konstruierten erwecken. Das hängt natürlich in der Hauptsache damit zusammen, daß der Jude auch an diese Dinge mit einem überspitzten Intellekt heranging und sie in die Zwangsjacke seines „Gesetzes" zu legen versuchte.

Schließlich darf nicht übersehen werden, daß es dem Juden ja nicht darauf ankam, uns irgendeinen fremden Nationalstil aufzuzwingen, wenn er in immer steigendem Ausmaße Elemente der Musik des Orients bei uns einführte, sondern darauf, uns unserer eigenen Art zu entfremden. Die Nationalstile sollten entwurzelt werden und nur noch als Mittel äußerlicher Charakterisierung in einem internationalen Stilgemisch Anwendung finden.

Wenn wir nun an Hand dieser Voraussetzungen unsere Entwicklung ins Auge fassen, dann zeigt sich zunächst die Tatsache, daß nicht nur die kirchliche Kunstmusik, die einen aus dem Körpergefühl erwachsenen Rhythmus nicht kennen will, Melodie und Begleitrhythmus in keiner Weise voneinander trennt, sondern daß auch sogar Tanzsätze in allen Stimmen die gleiche rhythmische Grundlage aufweisen, die in der Hauptmelodie selbst begründet ist. Trotzdem wäre es verfehlt, die Unterscheidung von Melodie und Begleitrhythmus etwa als uns artfremd anzusehen, zumal ja die Satztechnik der sog. weltlichen Musik aus der kirchlichen Satzkunst übernommen ist. Aber dieser Dualismus von Melodie und Begleitrhythmus wächst trotzdem nur langsam heran, wobei die Begleitung zunächst, wie z. B. in den ariosen Rezitativen Bachs, nicht bloßer Rhythmus, sondern ein selbständiges Gegenmotiv darstellt, das allerdings gerade in diesem Falle eine formelhafte Bedeutung hat. Rein oder über-

wiegend rhythmische Begleitungen kommen aber erst später, vor allem nach dem Vorgang der italienischen Buffo-Oper, auch bei uns reichlicher in Aufnahme und setzen sich vor allem in der Tanzmusik fest. Wesentlich ist aber, daß auch hier die rhythmischen Figuren in der Hauptsache den der Melodie innewohnenden Rhythmus untermalen und unterstreichen, und daß sie ihrem Wesen nach nicht bloß kurze Formeln darstellen, sondern dem harmonischen Verlauf sich einordnen, indem sie in einen Hauptakkord einbezogen werden und damit an dem Auf und Ab der ganzen formalen Entwicklung teilnehmen. In gewissen Einzelfällen, so im ersten Satze von Beethovens Pastoralsymphonie, werden manche dieser harmonisch-rhythmischen Figuren auch durchaus formelhaft des öfteren wiederholt. Aber in all den genannten Fällen handelt es sich um Erscheinungen, die organisch in den Verlauf eines lebendigen Ganzen eingebaut und, soweit etwas Außergewöhnliches gebracht wird, aus der jeweiligen Zwecksetzung heraus unbedingt motiviert sind.

Wenn nun das Judentum im Laufe der Entwicklung gerade an diesem Punkte vorzugsweise eingreift und die Dinge nach seinem Sinne zu lenken unternimmt, so handelt es sich, wie fast immer in solchen Fällen, nicht darum, daß von vornherein etwas Fremdes eingeführt werden soll, sondern es wird in Anknüpfung an bereits Gegebenes, etwa dadurch, daß die Ausnahme zur Regel erhoben wird, eine Ablenkung der Entwicklung aus der ursprünglichen Bahn in ein dem Gegner passendes Geleise versucht.

Daß der Jude gerade von der Seite des Rhythmus her so stark vorprescht, ist ohne weiteres daraus zu erklären, daß ihm eine melodische Schöpferkraft in unserem Sinne vollständig fehlt. Mendelssohn hat es allerdings, wie oben gezeigt wurde, verstanden, diesen Mangel in den Augen der für ihn voreingenommenen Zeitgenossen zu verdecken, ohne die rhythmische Untermalung über das gewohnte Maß hinaus zu betonen. Aber bereits bei Meyerbeer spricht ja Schumann von der aufdringlichen Wirkung des die ganzen „Hugenotten“ durchziehenden

„meckernden und unanständigen“ Rhythmus, und von Meyerbeer ausgehend ist nun, vor allem im dramatischen und symphonischen Bereich und in Auswirkung auf die Neuromantik, ein Weg beschritten worden, der schließlich zur Auflösung der geschlossenen Melodie führen mußte; mehr und mehr ist es das melodische Fragment, das an deren Stelle gesetzt wird. Hatte Mendelssohn noch an der überlieferten Liedform eine Stütze gefunden, durch welche er wenigstens eine schematische Abrundung der melodischen Linie erreichen konnte, so geht Meyerbeer schon deswegen davon ab, weil seine formale Gestaltungskraft nicht ausreichend ist, um in großen melodischen Linien jene ungeheuren Dimensionen zu erreichen, die in der Großen Oper für notwendig gehalten werden. Das ist gerade in den großen Hauptszenen durch formhafte Wiederholung desselben Motives oder Melodiefragmentes viel leichter zu erreichen. Ein typisches Beispiel dafür ist die große Ensembleszene der „Hugenotten“, in welche Marcel immer wieder nur die erste Zeile des Lutherchorals gewissermaßen als cantus firmus hineinruft, wie überhaupt dieses „Leitmotiv“ des Chorales immer nur als Fragment erscheint.

Auffallend ist, wie die verwendeten selbständigen Motive mehr und mehr den melodisch-sangbaren Charakter verlieren und schließlich oft genug zu bloßen rhythmischen Akzenten zusammenschrumpfen, eine Entwicklung, die auch noch auf Liszt sehr stark abgefärbt hat. Das Zwischenglied ist in der Neuromantik zu suchen, die ja von ihren jüdischen Hintermännern ganz und gar unter den Einfluß der jüdisch bestimmten Pariser Mode gebracht wurde. Sehr kennzeichnend sind hier Henry Litolffs Ouverturen zu Griepenkerls Revolutionsdramen, die auf Liszt ungemein stark eingewirkt haben. Unbeschadet der Tatsache, daß Litolff als Deutscher an schöpferischer Potenz seinen jüdischen Zeitgenossen weit überlegen war, sind hier doch drei Dinge kennzeichnend, die alle der jüdischen Praxis entnommen sind: der rhythmische Akzent, dessen Charakter mehr gewaltsam erzwungen als organisch bedingt erscheint, das ihn ab-

lösende unverbindliche und nichtssagende Figurenspiel, von dem oben schon im Zusammenhang mit der Fortsetzung des Seitenthemas in Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouverture die Rede war, und endlich die Einstreuung von Revolutionsliedern, deren Zitierung ausschließlich durch den Vorwurf, nicht aber musikalisch motiviert ist, und durch die dem Verlangen der Hörer nach faßbarer Melodik Rechnung getragen werden soll. An diesen Dingen aber bestimmt sich der eigentliche Erfolg des Stückes.

Wir haben immer wieder gesehen, wie der Jude aus seiner zwiespältigen Natur heraus immer wieder aus einem Extrem ins andere fällt, ohne daß eine innere Begründung dafür erkennbar wäre. Das beobachten wir nun auch an dem Wechsel zwischen überbetonter rhythmischer Schärfe und fast unbewegtem, inhaltsleerem Floskelwerk. Ob brutalste Vernichtungsphantasien mit weinerlichem Humanitätsgeschrei abwechseln, ob Moses Mendelssohn und die jüdischen Salonhelden und -heldinnen von „geistreichen“ Paradoxen in ein nichtssagendes Redegeplätscher verfallen, oder ob auf einen scharfbetonten rhythmischen Akzent ein Stagnieren in ungegliederten Floskeln folgt, es bleibt im Wesen immer dasselbe.

So geht die Loslösung der Melodieführung von unserer Art in zwei scheinbar entgegengesetzten Richtungen vor sich, nämlich einerseits im Sinne einer Auflösung und Atomisierung, andererseits aber im Sinne einer ins Extreme gehenden Dehnung der Dimensionen, eines Strebens nach „Unendlichkeit“ der Melodielinie, die natürlich etwas ganz anderes ist als das, was Richard Wagner unter „Unendlicher Melodie“ versteht. Kennzeichnenderweise bildet den Ausgangspunkt der letzteren Entwicklung die virtuose Koloratur, z. B. in den großen Arien Meyerbeers, und besonders klar kommt der Kern der Sache zum Vorschein in der Ornamentik der großen Szene zwischen dem Kardinal und Eleazar in Halévys „Jüdin“, deren Ornamentik artmäßig aus den synagogalen Gesängen der Passahszene der gleichen Oper entwickelt ist.

Hier, wie auch späterhin in jüdischer Musik bis zu

dem Wendepunkt von Mahlers 7. Symphonie, ist der rhythmische Grundcharakter durch die melodischen Elemente selbst bestimmt. Wo Begleitrhythmen vorhanden sind, bringen sie im allgemeinen nicht viel mehr als eine Untermalung des Melodischen. Lediglich bei Offenbach ist hier ein Streben nach überwiegender Betonung der Begleitrhythmen zu erkennen. So wenig dieses Übergangsstadium übergangen werden kann, so sehr muß die Tatsache beachtet werden, daß bei Offenbach im allgemeinen diese, allerdings betont formelhaft bis zum Überdruß sich wiederholenden Begleitrhythmen einen zwar fragmentarischen, aber ausgesprochen melodisch-motivischen Charakter zeigen, wie dies in dem bekanntesten, wenn auch nicht kennzeichnendsten Beispiel, der Barcarole aus „Hoffmanns Erzählungen", der Fall ist. Zudem findet der Operettenstil Offenbachs auf jüdischer Seite keine unmittelbare Fortsetzung; denn der Übergang der Operette von Paris nach Wien bringt einen grundsätzlichen Wandel. So stark auch ein Franz von Suppé in Einzelheiten von Offenbach beeinflußt ist, ein Vergleich seiner Operettenmusik mit derjenigen Offenbachs zeigt eindeutig, daß der Gegensatz der Rassen immer ungleich stärker ist als die Gemeinsamkeit der formalen Elemente.

Sehr einschneidend wirkte auf dem in Rede stehenden Gebiet die sog. Exotik, die, als Ganzes gesehen, eine Unterordnung der nationalen Eigentümlichkeiten der Musik der Völker unter das Prinzip eines internationalen Mischstiles bedeutet. Nachdem die besonderen Merkmale insbesondere der Tanzmusik der Völker und Stämme Europas weitgehend ausgeschöpft waren, zog man bewußt Elemente des Orients heran, aber auch diese zunächst nur zu dem Zwecke, neues, interessantes Beiwerk zu gewinnen. Erst Mahler, besonders in der 7. Symphonie, hat die hier verwendeten Mittel mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit als Grundlage eines neuen Stiles gebraucht und damit die endgültige Verjudung des Musikstiles eingeleitet.

Wohl bemüht sich Mahler sichtlich, neben dieser über-

betonten Rhythmik, die auch seine Wiedergabe von „Naturlauten“ beherrscht, eine sangbare, eingängliche Melodik zu bringen; er kommt aber dabei über ein typisch jüdisches Gejammer nicht hinaus. Und wenn auch eine unmittelbare Einwirkung Mahlers auf das zeitgenössische Schaffen über einen engen mit ihm persönlich verbundenen Kreis hinaus nicht stattgefunden hat, so hat sich doch ganz allgemein die im Judentum besonders betonte Bevorzugung des rhythmischen gegenüber dem melodischen Element ganz allgemein in dem Sinne ausgewirkt, daß in der Thematik auch der deutschen Musik ernster Richtung das kantable Element gegenüber einer überspitzten Rhythmik sehr zurücktrat, eine Entwicklung, die sich späterhin in der noch viel stärker jüdisch beherrschten und insbesondere von der Mahlernachfolge bestimmten „Neuen Musik“ eindeutig und geradlinig fortsetzt. Im Jazz aber und seinen Ablegern schwindet das Kantable in unserem Sinne mehr und mehr. Es herrscht die offensichtlich der Wüste entstammende aufreizend oder einschläfernd wirkende Eintönigkeit der rhythmischen Begleitformeln, über welche zum einen Teil eine müde dahinschleichende Melodielinie gelagert ist, zum anderen Teil aber schließlich nur rhythmisch verzerrte Motivfetzen sich geltend machen.

Je einseitiger der Rhythmus sich selbstherrlich in den Vordergrund stellt, desto mehr wird die Harmonie beiseitegeschoben, die doch die Grundlage unseres Musikempfindens ist und nicht nur in Gestalt der tonalen Einheit den inneren Zusammenhalt des Kunstwerkes gewährleistet, sondern auch für das lebendige Schwingen der rhythmischen Bewegung die Grundlage schafft, aus welcher der Gegensatz zu der Monotonie der Rhythmik des Orients sich ergibt. Und wenn nun auch zuzugeben ist, daß nicht nur Mendelssohn, sondern auch eine Reihe anderer Juden mit Geschick sich die handwerkliche Technik der Behandlung unserer Harmonik angeeignet haben, so ergibt sich doch aus der ganzen weiteren Entwicklung die Tatsache, daß dem Judentum unsere harmonische Tonalität innerlich so fremd ist, daß es gerade

auf diesem Gebiete seinen Kampf gegen unsere Tradition am schärfsten einsetzen läßt. Natürlich mit verteilten Rollen und unter Verschleierung der eigentlich maßgebenden Gesichtspunkte. Der Scheinkampf um den „Fortschritt", der von zwei verschiedenen Judencliquen ausgefochten wird, erstreckt sich ganz wesentlich auf das harmonische Gebiet. Hier steht auf der einen Seite die „traditionelle" Richtung Mendelssohn-Hanslick, auf der anderen die um den Juden A. B. Marx sich scharende Gruppe der Neuromantiker, die eben die „fortschrittliche" Devise auf ihre Fahne geschrieben hat und der extremen Kühnheit das Wort redet, die dann auch späterhin von der neudeutschen Richtung als Forderung übernommen wird, im letzteren Falle sogar noch unter Berufung auf das Vorbild Richard Wagners. Aber Wagner, der als einziger den Kern der Sache erkannt hatte, sah sich veranlaßt, gegen seine Hereinziehung in diese Auseinandersetzung öffentlich Protest zu erheben und z. B. gegen die Mode des wilden Modulierens Stellung zu nehmen, indem er ausdrücklich betonte, daß seine harmonischen „Kühnheiten" immer im natürlichen musikalischen Entwicklungsgang begründet seien, und daß er nie eine Tonart verlassen habe, solange er darin noch etwas zu sagen hatte. An einem Beispiel aus „Lohengrin" zeigt er auch klar, daß er trotz aller Ausweichungen die tonale Einheit streng gewahrt hat. Es handelt sich also gar nicht, wie von jüdischer und judenhöriger Seite vorgegeben wurde, darum, ob Kühnheiten in der Klangbildung und in der Tonartenfolge grundsätzlich anzustreben oder zu verwerfen seien. Hier hat ja eine lange Reihe großer deutscher Meister von Jakob Handl an über Schütz, einen Bach, Mozart, Beethoven und Schubert bis auf Richard Wagner die einzig mögliche Antwort durch die Tat gegeben: das Prinzip der tonalen Einheit bleibt unter allen Umständen gewahrt; wie eng oder wie weit der Kreis der Bewegung gezogen wird, hängt im ganzen wie im einzelnen von der jeweiligen Zweckbestimmung ab; Kühnheiten erscheinen da, wo sie am Platze sind, Schlichtheit dort, wo sie notwendig ist. Aber es ging diesen Juden ja

nicht um solche Einzelfragen, sondern um die Vernichtung des Prinzips, die auf zwei Wegen erreicht werden konnte, von der „konservativen“ Seite her durch Erstarrung in der Eintönigkeit, von der „fortschrittlichen“ durch bewußte Sprengung aller Grenzen. Schon sehr früh hat diese „fortschrittliche“ Richtung die Oberhand bekommen, und es ist schon rund hundert Jahre her, seit der — nichtjüdische — Theoretiker Fétis erkannte, daß, wenn die Entwicklung so weitergehe wie bisher, unser ganzes Prinzip der harmonischen Tonalität in absehbarer Zeit verlorengehen müsse. Fétis hat richtig gesehen.

Um zwei Dinge geht der Kampf auf harmonischem Gebiete, um die schrankenlose Freiheit der Modulation und um die Gewinnung immer neuer Klangkombinationen. Das eine führt zur Auflösung des Formgefüges und zur Störung des logischen Zusammenhanges, das andere aber bringt im Endergebnis eine völlige Loslösung von den Grundlagen unserer Art. Ungewohnte Klangbildungen entstehen aber zunächst vor allem durch eine rücksichtslose Linienführung der einzelnen Stimmen, d. h. durch ein Überwiegen des Kontrapunkts über die Melodie. Und so kommt es dann zu der Erscheinung, daß der Rhythmus gegenüber der Melodie überwiegt, die Melodie aber ihrerseits die Grundlage der Harmonik mehr und mehr außer acht läßt. Verstärkt wird diese Entwicklung noch dadurch, daß an die Stelle unserer tonalen Dur-Moll-Melodik vielfach die mechanische Tonleiterkonstruktion nach orientalischem Muster tritt, und es ist kein Zufall, daß dies mit besonderer Vorliebe im Osten Europas zutage tritt, da, wo allmählich unser Erdteil sich mit der Welt Asiens berührt, in Rußland.

Das Einsetzen der neueren musikalischen Entwicklung in Rußland steht ganz und gar im Zeichen des Judentums. Die offizielle Musikpflege in Petersburg und Moskau steht unter der Leitung der Brüder Anton und Nicolai Rubinstein, die, nebenbei bemerkt, den Gegensatz zwischen „fortschrittlicher“ und „konservativer“ Richtung vorspiegeln, aber offenkundig zusammenspielen, und die Opposition gegen diese offiziellen Vertreter der „russi-

schen“ Musik wird ebenfalls, wie wir an der entscheidenden Beeinflussung Glinkas durch den Juden Dehn sehen, von jüdischer Seite her inspiriert. In Rußland erscheinen denn auch zuerst künstliche Skalenkonstruktionen der genannten Art, die dann zum Teil auch als Ausgangspunkt neuer Klangexperimente genommen werden, die einen rein koloristischen Charakter tragen und in keiner Weise mehr die Wahrung der tonalen Einheit ermöglichen. Diese Dinge werden dann von der jungfranzösischen Schule, insbesondere vom Impressionismus, übernommen. Und hier besteht ein eigenartiges Wechselspiel gerade zwischen Moskau und Paris, das nur dann zwanglos zu erklären ist, wenn man dabei an ein Wirken der internationalen jüdischen Regie denkt.

Auf deutschem Boden mußte natürlich anders vorgegangen werden. Hier beschwor das Judentum, um eine entsprechende propagandistische Grundlage zu haben, den Geist Bachs und seiner Polyphonie für seine Zwecke herauf. Vor allem Mahler war es, der eine rücksichtslose Stimmführung ohne Beachtung des Klanges pflegte. Nach einem Bericht seines Rassegenossen Paul Stefan soll Mahler einmal gesagt haben: „Es gibt keine Harmonie, es gibt nur Kontrapunkt.“ Auf jeden Fall aber hat Mahler bewußt das harmonische und das melodische Element durcheinandergebracht, indem er z. B., des Dreiklangs müde, Quartenakkorde u. dgl. aufbaute und damit den entscheidenden Schritt zur Auflösung unserer Tonordnung einleitete. Später erfand dann der Jude Ernst Kurth (eigentlich Kohn) noch den aus einer Mißdeutung Bachs geholten Begriff des „linearen Kontrapunkts“, der dann wieder in der sogenannten Neuen Musik zu einem sinnlosen gleichzeitigen Ablauf mehrerer voneinander unabhängiger Melodien, zum Teil auf der Grundlage künstlicher Skalenkonstruktionen, führte. Wer dann ehrlich eingestand, diese Linien nicht alle gleichzeitig verfolgen zu können, was in der Tat auch für den geschulten Musiker ein Ding der Unmöglichkeit ist, der wurde als musikalisch unfähig in Verruf getan. Mit den genannten Mitteln in Verbindung mit einer gekünstelten Rhythmik und

grellen Klangfarben wird nicht nur die Grundlage unseres Musikempfindens völlig verlassen, sondern es wird damit jene trostlose Wüstenstimmung hervorgerufen, die, wie oben gezeigt, auf anderem Wege unter jüdischer Herrschaft auch die Tanz- und Schlagermusik in immer steigendem Maße beherrschte. Auch wenn im Falle der sogenannten ernsten Musik trotz aller Reklame ein durchschlagender Erfolg sich nicht einstellte, so war doch auf dem Gebiete des Schlagers das Geschäft auf lange Zeit gesichert, und man konnte sogar mit einem Anschein von Recht mit der Behauptung hausieren, daß die Menschen ja diese entartete Musik verlangen. Trotzdem ist diese Behauptung eine Irreführung. Wohl haben sich die Menschen an das Ungesunde gewöhnt, aber nur darum, weil es ihnen immer wieder in geschickter Weise unablässig aufgedrängt wurde. Und wenn es auch heute noch viele Menschen gibt, die ohne den Schlagerstil glauben nicht auskommen zu können, dann ist das auf dem seelischen Gebiete dasselbe, was in anderem Bereich das Verlangen nach einem Rauschgift ist, von dem sich der Süchtige ja auch nur schwer entwöhnen kann. Hier ist ein deutlicher Beweis dafür gegeben, wie schwer es ist, einen einmal festgesetzten Giftstoff wieder zu beseitigen und einen verlorengegangenen Rasseninstinkt wieder neu zu wecken.

Aber es ist schließlich das Entscheidende an den Wirkungen des Judentums auf dem Gebiete der Musik, daß es ihm weitgehend gelungen ist, durch einen Wust sich widersprechender ästhetischer Doktrinen und durch eine Überschwemmung unseres Volkes mit einer immer mehr entartenden Musik in weiten Kreisen den Rasseninstinkt zu lähmen und eine Unsicherheit des Urteils und der Wertmaßstäbe zu erreichen, die in jeder Beziehung, vor allem hinsichtlich der Pflege der zeitgenössischen Musik und damit auf das Schaffen selbst, verderblich gewirkt hat. Sein letztes Ziel aber hat das Judentum doch nicht erreicht, denn es ist ihm nicht geglückt, die gesunden nationalen Gegenkräfte völlig auszuschalten und damit den Weg zur Wiedergesundung endgültig zu versperren.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Wo auch der Jude sich einnisten mag: sein letztes Ziel ist immer ein machtpolitisches. Dieses Ziel auf geradem Wege zu erreichen, erschien von vornherein als unmöglich; daher wurde versucht, zunächst einmal auf einer Reihe von Einzelgebieten dem Judentum eine Machtstellung zu sichern in der Weise, daß jedes Sondergebiet für sich allein bearbeitet und schließlich erobert wird, um von hier aus die Möglichkeit eines Vorstoßes in andere Bereiche zu schaffen. Dabei wird immer der Weg des geringsten Widerstandes gewählt, und zwar unter zwei Gesichtspunkten. Zum ersten setzt das Judentum seine Wühlarbeit überall da an, wo in der Organisation des Lebens der Wirtsvölker eine Schwäche zu finden ist; zum zweiten aber werden die Gebiete bevorzugt, auf denen der Nachweis zerstörender Tätigkeit nicht oder nur sehr schwer zu erbringen ist, d. h. die seelischen Bezirke, und hier steht die Kunst mit an erster Stelle. Es ist nötig, wieder daran zu erinnern, daß die Verseuchung des deutschen Bürgertums mit bolschewistischen Gedankengängen zuerst auf dem Gebiete der Kunst erreicht worden ist. In seiner Verblendung hat das deutsche Bürgertum die politische Gefahr des jüdischen Marxismus nicht gesehen oder wenigstens unterschätzt; es hielt sich in dieser Hinsicht für immun. Aber der Kunstbolschewismus, der bereits vor 1914 in großen Propaganda-Sammelwerken („Der blaue Reiter“ usw.) seine Ziele offen enthüllte, wurde in weiten bürgerlichen Kreisen mit lebhaftem Interesse aufgenommen; er ist vielleicht zunächst mit einem Lächeln abgetan worden, aber es dauerte gar nicht lange, bis man ihn wirklich ernst nahm und damit sich selbst der jüdischen Zersetzung preisgab.

Daß die Musik hier eine besonders wichtige Rolle spielt, ist aus der Eigenart dieser Kunst leicht erklärlich. Wenn z. B. ein Maler in Farbton und Zeichnung sich extravagant gebärdet, wenn er Verzerrungen und sonstiges abstruses Zeug anbringt, dann sieht auch der ungeschulteste Laie sofort, daß hier Widersinniges geboten wird. Wenn aber in der Musik entsprechender Unsinn auftaucht, so ist er dem Laien viel weniger leicht wahrnehmbar; und wenn er aus seinem gesunden Instinkt heraus mit der Sache nichts anfangen kann, dann braucht man ihm nur zu sagen, daß der Urheber des Unsinns ein studierter Fachmann sei, und das Urteil lautet dann dahin, daß das Nichtverstehen auf mangelnde fachliche Schulung des Hörers zurückzuführen ist, d. h. der deutsche Hörer sieht die Minderwertigkeit nicht in dem jüdischen Produkt, sondern in der eigenen Person, und das ist es ja, was der Jude von Anfang an erstrebt hat.

Wie wichtig gerade die Musik von seiten unserer Gegner genommen wird, das ersehen wir aus der Äußerung eines ausländischen Judenblattes, das während des Reichsparteitages 1937 (!) dem Sinne nach folgendes schrieb: „Wenn man die Aufmärsche in Nürnberg sieht, dann kommt man zu der Überzeugung, daß Deutschland für die Demokratie endgültig verloren ist. Aber ein Trost ist doch noch da: die deutsche Jugend tanzt nach wie vor Jazz; vielleicht kann auf dem Umweg über den Jazz der Demokratie doch wieder ein Eingangstor nach Deutschland geöffnet werden."

Noch weniger als damals brauchen wir heute zu befürchten, daß diese Erwartung des jüdischen Schreiberlings sich einmal erfüllt. Wir können aber aus seinen Worten eines entnehmen, daß es sich in dem Punkte der Tanzmusik usw. in keiner Weise um eine Frage des Geschmackes, der Mode oder dergleichen dreht, sondern daß der Kampf für oder gegen die Entartung in der Musik eine ganz eminent politische Angelegenheit ist, ja ein Teil des ungeheuren Weltkampfes, in dem wir jetzt mitten inne stehen. Und darum greift das Ringen um die endgültige Gesundung der deutschen Musik auch weit

über das künstlerisch-kulturelle Gebiet hinaus; es wäre somit auch abwegig, sie einfach von dem einmal zu erwartenden neuen musikalischen Genie zu erhoffen. Ein Blick in die Vergangenheit unserer deutschen Musik zeigt, daß dem Auftreten der ersten genialen Musiker eine Zeit der entsagungsvollen Erziehungsarbeit vieler vorangegangen ist, und daß erst auf dem Boden, den diese vielen Ungenannten mühselig bearbeitet haben, der Genius wachsen und gedeihen konnte. Was uns nottut, ist etwas ganz anderes, nämlich eine umfassende Arbeit in dem Sinne, daß zunächst bei den Musikern erstrebt wird die organische Einheit von Gesinnung, Wissen um die Tatsachen, Wollen und Können, damit von hier aus allmählich eine Grundhaltung geschaffen wird, die dem ganzen Volke vermittelt werden kann.

Damit aber ist dem deutschen Musiker eine politische und eine Führungsaufgabe zugleich gestellt, deren Erfüllung sich vor allen Dingen auf die nachwachsende Jugend erstrecken muß. Was wir darum in erster Linie brauchen, das sind Erzieherpersönlichkeiten, die auch durch ihr menschliches Vorbild der Jugend Achtung abzwingen und die es wiederum verstehen, dem musikalischen Berufe gerade aus den Reihen der tüchtigsten Jugendlichen einen Nachwuchs zu schaffen, der sich dessen bewußt ist, daß auch die berufliche musikalische Betätigung nicht eine Sache weichlicher Gemüter ist, sondern die Erfüllung einer Kampfaufgabe für Deutschland.

Wenn nun die vorliegende Schrift nach fünf Jahren des zweiten großen von Juda herbeigeführten Weltkrieges in neuer Gestalt an die Öffentlichkeit tritt, dann geschieht dies nicht nur im Zeichen eines allen Feinden zum Trotz sich behauptenden deutschen Kulturwillens, sondern vor allen Dingen auch im Zeichen des Nachweises eines Teiles der ungeheuerlich großen Schuld, die Juda unserem Volke gegenüber auf sich geladen hat, und endlich im Zeichen des großen politischen Genius, der wie überall, so auch auf unserem Gebiete uns klar blicken lehrte, unseres Führers.

Bibliothek der Universität Erlangen

Über
weitere Neuerscheinungen
des Verlages unterrichten Sie
die folgenden Seiten

Sechste Auflage in Vorbereitung

LEXIKON DER JUDEN IN DER MUSIK

Veröffentlichung des
Instituts zur Erforschung der Judenfrage

Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP.
auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen

bearbeitet von

Dr. habil. Herbert Gerigk-Berlin
Reichsamtsleiter der NSDAP.

und

Dr. Theo Stengel
Referent in der Reichsmusikkammer

Etwa 380 Spalten Text, Gr.-8°. Gebunden RM 4.80

Das vorliegende Lexikon enthält die Namen und Pseudonyme sowie die wichtigsten Angaben über die im Musikleben tätigen und tätig gewesenen Juden und Halbjuden des In- und Auslandes. Bei bekannteren Namen folgt eine ausführliche Kennzeichnung ihres Wirkens, womit gleichzeitig die im 19. Jahrhundert einsetzende Verjudung des deutschen Musiklebens klar gezeichnet wird. Dabei ergeben sich wichtige Einblicke und Erkenntnisse, die entscheidende neue Gesichtspunkte bringen. Die bewußte Verseuchung des deutschen Musiklebens durch das Judentum wird eindringlich in geschlossen-lexikalischem Zusammenhang dokumentarisch-quellenkundlich belegt. Am Rande treten dabei höchst interessante Feststellungen über eine Reihe „Prominenter“ zutage.

Das „Lexikon“ ist deshalb das unentbehrliche Nachschlagewerk für jeden auf dem Gebiete der Musik Tätigen

---

BERNHARD HAHNEFELD VERLAG · BERLIN

Als Ergänzung zum „Lexikon der Juden in der Musik“
erscheint demnächst:

TITELVERZEICHNIS JÜDISCHER MUSIKWERKE

Bearbeitet von

Dr. Theo Stengel
Referent in der Reichsmusikkammer

Etwa 96 Seiten 2-spaltiger Text, Gr.-8°. Broschiert RM 1.80

Das Titelverzeichnis bringt in alphabetischer Reihenfolge eine Übersicht der von jüdischen Komponisten stammenden Opern, Operetten, Revuen, Tonfilmen, Schlagern usw.
Angesichts der Tatsache, daß insbesondere bei vielen bekannten Schlagern, die über Konzert und Bühne, Rundfunk, Tonfilm und Schallplatte durch eine geschickte jüdische Propaganda weiteste Verbreitung fanden, die Komponisten größtenteils dem Hörer nicht bekannt waren und auch heute noch nicht bekannt sind, werden auch die Textanfänge der verbreitetsten jüdischen Schlager mit aufgenommen.
Möge das Titelverzeichnis seinen Zweck, überall aufklärend zu wirken und die letzten noch grassierenden jüdischen Machwerke auszumerzen, bald erfüllen.

*

Albert Georg Niklaus

LISZT – SCHUMANN MENDELSSOHN

Etwa 130 Seiten 8°. Broschiert RM 2.80

Niklaus zeigt treffend die jüdische Einflußnahme auf das deutsche Musikleben am Beispiel der Geschichte der „Neudeutschen Schule“ und des Liszt-Wagner-Kreises. Dieses bewegte Kapitel deutscher Musikgeschichte ist ein weiterer Baustein zu der von Blessinger begonnenen Forschungsarbeit zum Thema „Judentum und Musik“.

BERNHARD HAHNEFELD VERLAG · BERLIN

KLASSIKER DER TONKUNST

IN IHREN SCHRIFTEN UND BRIEFEN

Herausgegeben von

Dr. habil. Herbert Gerigk-Berlin

unter Mitarbeit nahmhafter Gelehrter

Veröffentlicht im Auftrage der HOHEN SCHULE

10 Bände, 8°, mit etwa 5000 Seiten Text und 320 Kunstdrucktafeln
Subskriptionspreis für jeden Band RM 7.80 in Ganzleinen

Es erscheint unbegreiflich, daß die Schriften und Briefe unserer Großen, die zu den wertvollsten Kulturdokumenten der Nation gehören, noch nicht geschlossen veröffentlicht worden sind. Hier und dort erschienene Einzelausgaben, gesammelte Briefe usw. vermögen nicht annähernd einen Begriff davon zu geben, daß die Schriften unserer großen Komponisten in ihrer Gesamtheit ein geistiges Gut darstellen, das es verdient, den musikalischen Meisterwerken selbst und den klassischen Werken der Dichtkunst an die Seite gestellt zu werden.
Die neue Reihe bringt nach einem einheitlichen Plan für jeden unserer Größten der Musik aus der Feder berufener Sachkenner einen gedrängten Abriß des Lebens und der Zeitverhältnisse und läßt dann — mit erläuterndem und verbindendem Text — die Meister selbst zu Worte kommen. So ist jeder Band auch eine Biographie von dokumentarischer Echtheit und unmittelbarer Lebensnähe, ein Persönlichkeits-, Charakter- und Weltanschauungsbild von gleichem praktischen und ideellen Wert.

Folgende Bände sind vorgesehen:

1. Heinrich **Schütz,** Johann Sebastian **Bach,** Georg Friedrich **Händel.** 2. Christoph Willibald Ritter von **Gluck.** Joseph **Haydn,** Franz **Schubert.** 3. Wolfgang Amadeus **Mozart.** 4. Ludwig van **Beethoven.** 5. Carl Maria von **Weber.** 6. Robert **Schumann.** 7./8. Richard **Wagner,** 2 Bde. 9. Peter **Cornelius.** 10. Johannes **Brahms.**

Die Bände 6—10 sind bereits erschienen und demnächst in Neuauflagen wieder lieferbar, die Bände 1—5 erscheinen voraussichtlich erst nach dem Kriege. — Vorbestellungen auf das Gesamtwerk nimmt jede gute Buchhandlung entgegen.

BERNHARD HAHNEFELD VERLAG · BERLIN